L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

ARTS LETTRES SCIENCES SOCIOLOGIE

LITTÉRATURE
ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THÉATRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Voir au verso les avantages et les primes réservés aux Abonnés.

Nº 6

CE NUMÉRO

contient 138 pages, 48 illustrations, 16 hors-texte, une reproduction en couleurs : tableau de Braque, 1 supplément littéraire : Réponses à notre enquête.

SOMMAIRE

PRIX DU NUMÉRO

FRANCE **6** francs
ÉTRANGER **7** francs français

POUR LA VENTE EN GROS
MESSAGERIES HAZARD
11, Rue Coetlogon, PARIS (VI)

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
29, RUE D'ASTORG
PARIS (VIII)

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS

Siège social : 29, Rue d'Astorg, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

DIRECTION & ADMINISTRATION : 29, RUE D'ASTORG, PARIS (VIIIe) — TÉLÉPHONE ÉLYSÉES 40-87, 40-88, 44-27

Correspondance, demandes d'abonnement, mandats et valeurs doivent être adressés à :

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU, 29, Rue d'Astorg, PARIS (VIIIe)

LIBRAIRES. — Commandes de numéros et retours doivent être adressés à notre dépositaire exclusif pour la VENTE AU NUMÉRO : Messageries littéraires, G. Hazard, 11, Rue Coetlogon, PARIS (VIe).

ABONNEMENTS, 29, RUE D'ASTORG, PARIS

12 numéros : FRANCE 70 Francs.
ÉTRANGER 75 Francs (Français).

La Revue paraît le 15 de chaque mois

PRIMES RÉSERVÉES AUX SEULS ABONNÉS :

Gravures tirées sur papier de luxe, numéros spéciaux, suppléments, quel qu'en soit le prix marqué.

Le Direction reçoit chaque matin de 10 à 12 à la Revue, 29, Rue d'Astorg.

*

Les ouvrages envoyés pour compte-rendu doivent être adressés impersonnellement à la Revue, en double exemplaire.

*

*

Les manuscrits ne sont pas retournés, les auteurs non avisés dans le délai de deux mois de l'acceptation de leurs ouvrages peuvent les reprendre au bureau de la Revue où ils restent à leur disposition pendant un an.

*

Les conditions actuelles de la librairie ne nous permettent *aucun service gratuit.*

BIBLIOPHILES :

" L'ESPRIT NOUVEAU " TIRE EN PLUS DE SON ÉDITION NORMALE

une Edition spéciale de Grand Luxe

Il est tiré avec art 100 exemplaires de GRAND LUXE, numérotés, justifiés.
LES TEXTES sont tirés sur fort VELIN TEINTÉ PUR FIL LAFUMA.
LES GRAVURES sont tirées sur fort VELIN TEINTÉ.
LES ÉPREUVES EN COULEURS sont tirées sur PAPIERS SPÉCIAUX.
LES GRAVURES ORIGINALES sur GRANDS PAPIERS DE FIL, VÉLINS OU VERGÉS.
Ces 100 exemplaires sont numérotés de 1 à 100 et portent
IMPRIMÉ, LE NOM DU SOUSCRIPTEUR

Le privilège du même numéro de série est garanti au souscripteur pendant toute la durée de son abonnement.

Cette édition comporte de plus : **DOUBLE SUITE DES GRAVURES ORIGINALES**
» » » BOIS ORIGINAUX
» » » POCHOIRS, ÉTATS
QUADRUPLE SUITE DES ÉTATS DES TIRAGES EN COULEUR

En cours de publication, nous garantissons d'apporter à cette édition tous enrichissements et perfectionnements désirables, tenant à honneur d'en faire une magnifique collection d'une valeur bibliophilique très importante, un objet unique.

*

N.-B. — Cette édition n'est pas mise dans le commerce. MM. les bibliophiles sont priés d'adresser directement le montant de leur souscription, soit 200 francs par an, à la Société des Éditions de l'Esprit Nouveau, 29, Rue d'Astorg, à Paris, pour les numéros de série de 3 à 100.

*

Par exception, en raison de leur particulière valeur bibliophilique, la souscription aux numéros de série 1 et 2, tirés sur fleur de forme, est de 1.000 francs pour l'année.

LA LUMIÈRE LA COULEUR ET LA FORME

Comme préface à la remarquable étude de M. Charles Henry publiée ci-dessous, nous donnons extrait de la préface qu'écrivit M. Goloubew pour deux des ouvrages capitaux de M. Charles Henry : « Sensation et Énergie » « Mémoire et Habitude » :

N. D. L. R.

Nul doute que le problème de notre plaisir esthétique n'appartienne au domaine de la psychologie. La sensation est la trame dont est tissée notre vie mentale ; d'où l'importance des lois de la sensation pour l'étude de l'art.

Mais dire loi, *c'est dire énoncé d'une relation mathématique ou, selon l'expression d'Ernest Mach, détermination d'une fonction de deux ou plusieurs variables. Il n'est pas contestable que la connaissance de l'art, comme toute autre science, ne doive aspirer à être positive, aussi bien dans son contenu théorique, la sensation et le jugement, que dans les enquêtes appliquées à l'évolution intellectuelle des arts ainsi que de leurs techniques.*

Ces orientations sont d'ailleurs dans la tradition de la Renaissance, dont les grands artistes furent de grands savants. Ces mêmes orientations sont aussi dans la tradition antique, plus spécialement pythagoricienne, qui dicta des modules aux temples et des canons aux statues et aux vases. Nous les retrouverons également dans les traditions du plus lointain Orient, où l'art du peintre et du sculpteur est rigoureusement commandé par une ordonnance de proportions indéformables.

Nous savons bien — à sentir les émotions profondes qu'éveillent en nous les grandes floraisons de l'art, — que ce ne sont pas là des créations artificielles ; nous nous expliquons ces émotions, en réfléchissant que la sensation plonge ses racines jusqu'aux sources les plus profondes de la vie. M. Charles Henry *prouve que l'irritabilité, qu'elle soit sensitive ou motrice, suit les mêmes lois : il n'est pas osé de penser que toutes les irritabilités trophiques et autres, se comportent de même. L'art apparaît comme une image de la vie dans ce qu'elle a de plus intime et de plus mystérieux. Et de même qu'il ressort de ces recherches que la cellule nerveuse est un résonnateur complexe, analogue à la plaque photographique, l'artiste apparaît comme un mécanisme d'une sensibilité profonde et multiple, dont il faudra tracer pour les différents milieux, dans l'espace et le temps, les innombrables courbes de résonance.*

L'identité génétique que M. Charles Henry *trouve dans les lois de toutes nos sensaons, ou, pour être exact, de toutes celles dont les excitants sont précisés objectivement, nous explique une intuition à laquelle l'objectivisme intempérant des physiciens a toujours répugné, mais pour laquelle, au contraire, ont toujours lutté les artistes.*

---

(1) *Conférence faite à la Sorbonne le* 7 *novembre* 1920, *sous les auspices d'* « Art et Action ».

« Si l'on considère, écrivait, en 1752, l'illustre RAMEAU, *que tous nos sens ne sont en effet que des modifications du tact, qu'à ces modifications près, le même ordre doit y subsister, pourquoi, dans l'exercice du sens de la vue, comme à l'occasion de l'architecture et des autres objets propres à nous causer du plaisir par ce seul sens, ne serions-nous pas affectés du sentiment du Beau par le même ordre général d'organisation qui, dans l'exercice du sens de l'ouïe, nous fait éprouver ce même sentiment à l'occasion de l'Harmonie ? ».*

Dans cet ordre d'idées, il est remarquable que les mêmes principes qui servent à constituer les gammes et la chromatique permettent de calculer des illusions d'optique normales et de restituer les illusions visuelles des architectes du Parthénon, d'après les corrections qu'ils faisaient subir aux formes réelles pour leur donner des apparences déterminées.

Il ne serait pas de ma compétence personnelle d'insister ici sur les contributions que ces travaux apportent à l'Energétique générale, dont l'auteur fait son objet principal. Mais précisément pour cette raison, je pense qu'on ne m'en voudra pas d'avoir, en ces quelques lignes, tenté de souligner la valeur esthétique des recherches de M. Charles HENRY, *recherches qui, j'en ai la conviction, intéresseront les psychologues et les artistes de toute catégorie, malgré les formules austères et l'inévitable aridité de certains développements.*

Les ingénieurs préoccupés de problèmes de construction et si souvent conduits, malgré eux, à la réalisation d'une belle forme par un beau calcul, trouveront dans cette œuvre des formules qui certainement leur seront suggestives.

Victor GOLOUBEW.

LA LUMIÈRE, LA COULEUR, LA FORME

« Ce que la science peut apprendre aux artistes » (1) : c'est là un immense sujet que je n'aurais pas la prétention de traiter, même en de très nombreuses leçons d'un cours. La « science de l'art » est une physique psycho-biologique, doctrine complexe et difficile, dont on n'a encore que les grandes lignes. Je me bornerai aujourd'hui à la lumière, à la couleur et à la forme et encore à quelques questions, que j'ai plus spécialement étudiées. Je prie donc les musiciens, qui se sont fourvoyés ici, de vouloir bien m'excuser. Nous étudierons dans une autre conférence, s'ils le veulent bien, les problèmes posés par la musique et je serai heureux de prendre, au préalable, contact avec eux.

***

Je dois vous dire d'abord comment on mesure la lumière. L'œil apprécie assez exactement l'égalité des intensités de deux lumières blanches : ce qu'il n'apprécie pas, c'est leur valeur relative. Voici comment on a tourné la difficulté. On prend un écran translucide et l'on dispose perpendiculaire-

(1) *L'invitation d'* « Art et Action » *portait comme sujet de la conférence : « Ce que la science peut apprendre aux artistes, couleurs, musique, rythme, mouvement. »*

ment à cet écran un écran noirci ; à droite, par exemple, de cet écran opaque, on met, à une distance 1, une source lumineuse, soit une bougie, à gauche de cet écran opaque, à une distance 2, on met 4 bougies et l'on constate que les éclairements des deux côtés de l'écran translucide sont les mêmes ; les intensités sont donc proportionnelles aux carrés des distances de deux sources, quand ces deux sources produisent le même éclairement sur l'écran translucide.

Vous voyez que l'on ramène la mesure de l'intensité lumineuse à une mesure de longueur ; en somme, on précise la sensation lumineuse, en la solidarisant avec une autre sensation, celle de la coïncidence de deux traits, avec l'acuité visuelle. C'est là le procédé général de la physique expérimentale. On a cherché à substituer à nos sensations brutes : thermiques, musculaires, électriques, olfactives, sapides, etc., sensations d'intensités variables suivant la sensibilité du sujet et autres conditions physiologiques, des mesures que l'on dit *objectives*, mais qui ne sont que des sensations, — concordantes, parce que les cônes, sur lesquels se forment les images rétiniennes des deux traits qui coïncident, sont sensiblement identiques chez tous les hommes. En réalité, il n'y a que des sensations.

Ultérieurement, on s'est placé à un autre point de vue qui n'est pas moins scientifique. On a cherché à comparer les degrés de la sensation, perçue dans des conditions aussi comparables que possible, à ces sensations de longueur qui définissent l'excitation objective et c'est là l'objet de la science qu'on appelle *psycho-physique*. Les grandeurs comparées ne sont pas d'espèce différente, comme on l'a objecté au début de ces travaux. Vous ouvrez un diaphragme éclairé par une source de lumière faible, vous avez pour une certaine ouverture une sensation de lumière : c'est le minimum perceptible ; par définition, vous l'appelez 1 ; vous ouvrez un peu davantage, il n'y aucun changement ; pour une certaine intensité, vous percevez un changement : vous appelez cela la sensation 2 ; vous faites la même chose pour la sensation 3, la sensation 4, etc., ces nombres sont les degrés de la sensation. Portez ces numéros d'ordre sur une verticale, par exemple, les ouvertures du diaphragme sur une horizontale ; par les intersections des perpendiculaires abaissées sur ces points, vous pouvez faire passer

une courbe, qui est l'image concrète de la relation entre la sensation et l'excitation.

Ce sont les savants allemands qui sont entrés, les premiers, dans cette voie, à la suite de Fechner, physicien de grande valeur. Sans se préoccuper de l'interprétation des nombres représentant les degrés successifs de la sensation, ils ont accumulé les expériences dans tous les domaines : d'où une littérature précieuse, dont j'extrairai quelques courbes. On peut dire maintenant que, derrière ces degrés de sensation, il y a des quantités tout à fait objectives, les courbes psycho-physiques se retrouvant avec la même allure dans des courbes mécaniques et des courbes électro-magnétiques : d'où de grands éclaircissements pour la physiologie et la justification des méthodes psycho-physiques.

***

L'intensité lumineuse a l'inconvénient d'être une notion bâtarde, à la fois subjective et objective ; on a donc cherché à lui substituer une quantité rigoureusement mécanique, l'énergie dans l'unité de temps. On a mesuré la puissance mécanique, qui équivaut au flux lumineux d'une bougie tombant normalement sur un centimètre carré à 1 mètre de distance : on est arrivé au nombre très petit de 8 ergs par seconde. Un erg vaut, en gros, le cent-millionnième d'un kilogrammètre ($1 \text{ kgm.} \times 10^{-8}$) : le kilogrammètre, c'est le travail produit, quand on élève un kilogramme à la hauteur d'un mètre.

Pour les changements de teinte, nous verrons que la sensibilité de l'œil est très inférieure à celle des appareils, prismes ou réseaux ; pour la lumière, sa sensibilité est extrême. Une étoile de sixième grandeur équivaut à l'éclairement d'une bougie à 11 kilomètres : si l'on admet pour la pupille un diamètre de 6 millimètres, on trouve que l'œil est sensible à 6 milliardièmes d'erg par seconde $\left(6.10^{-9} \frac{\text{ergs}}{\text{seconde}}\right)$: cette quantité, formidablement petite, équivaut à un flux d'énergie qui aurait besoin de 2.000 siècles pour élever d'un degré la température d'un milligramme d'eau. J'ai trouvé un nombre environ 20 fois plus fort avec mon sulfure de zinc phosphorescent.

***

Il y aurait un autre progrès à faire. L'étalon d'intensité lumineuse, qui nous donne la bougie décimale, est l'incandescence du platine, lors de sa solidification, vers 2000°. Eh bien, cette incandescence n'est pas identique à celle du soleil, qui est le plus habituel et le plus intéressant de nos luminaires.

Il serait très utile de choisir pour étalons des lumières qui se rapprochent autant que possible de celle du soleil. Le problème n'est pas chimérique. Le rayonnement du soleil peut être assimilé à celui de ces radiateurs parfaits, que l'on appelle, de manière un peu paradoxale, des corps noirs. D'après diverses considérations concordantes, on est conduit à considérer le soleil comme un corps noir à 6000°. Un corps noir est très approximativement réalisé par un four électrique portant à l'incandescence des solides : il y aurait à atteindre 6000°, à éliminer l'émission calorifique et à assurer la constance de la température. Une telle source de lumière vous permettrait de peindre en l'absence de la lumière du jour et d'obtenir des apparences colorées constantes, ce qui est impossible avec les sources blanches artificielles courantes, qui sont toutes colorées. Il est impossible de se contenter de la mesure de l'intensité globale d'une source blanche ; il faut connaître aussi les énergies des couleurs qui la composent ; le pétrole, le bec Auer, la lampe à incandescence, la lampe à arc modifient en raison de leur composition propre les couleurs qu'ils éclairent.

***

Je dois vous dire brièvement les résultats de cette psychophysique, que je viens de vous définir. Je négligerai le calcul : je ne tracerai que des courbes ; les images sont toujours claires. Vous connaîtrez ainsi les lois du plus précieux et du plus personnel de vos instruments, qui est votre sensibilité.

Mettons sur cette verticale (fig. 1) les degrés de sensation et sur l'horizontale les intensités de la lumière blanche : vous voyez l'allure de la sensation ; elle monte, d'abord, plus vite,

puis, bien moins vite que l'intensité ; elle tend vers un maximum, qui n'est pas atteint sur la figure expérimentale ; après quoi, elle décroît.

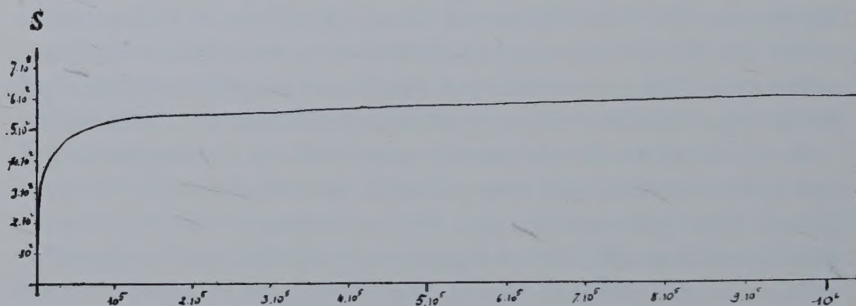


Fig. 1. — *La sensation de lumière blanche en raison de l'intensité* (Kœnigs et Brodhun).

Cette courbe va nous permettre de définir la sensibilité : c'est

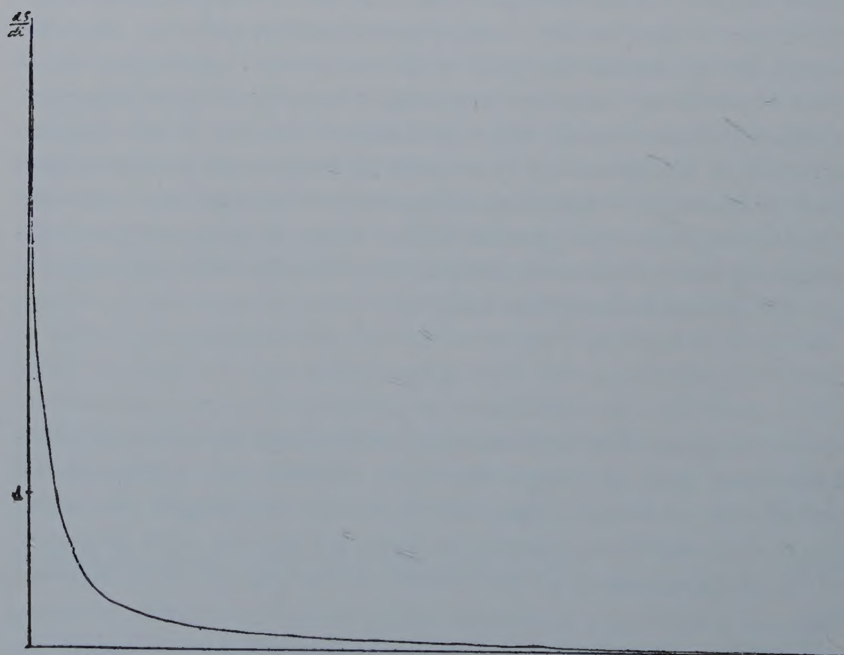


Fig. 2. — *La sensibilité absolue à la lumière blanche.*

une courbe, dite intégrale, dont la courbe de la sensibilité est

ce que l'on appelle la « courbe dérivée ». La valeur de la sensibilité pour une intensité donnée est mesurée par l'accroissement de la sensation S rapporté au progrès de l'excitation i, ce que l'on exprime par le symbole $\frac{\Delta S}{\Delta i}$. Au lieu de sensation entendez réaction, cette définition vaut pour la sensibilité d'un récepteur quelconque : téléphone, plaque photographique, etc. Considérant la figure 1, vous voyez, d'après cette définition, que la sensibilité pour les excitations faibles a la plus grande valeur, qu'elle décroît à mesure que l'excitation grandit et qu'elle est nulle quand la sensation atteint son maximum, le progrès de la sensation étant nul. La figure 2 représente la courbe de la sensibilité qui se déduit de la figure 1; cette sensibilité, nous l'appelons *absolue.*

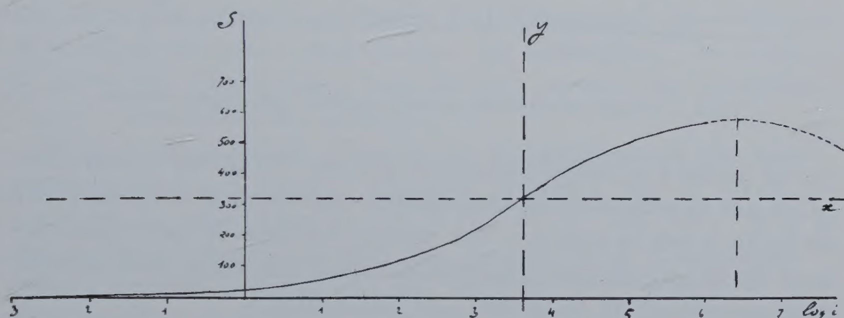


Fig. 3. — La sensation de lumière blanche en fonction des logarithmes des intensités.

Si l'on substitue aux nombres marqués sur l'horizontale de la figure 1 leurs logarithmes, c'est-à-dire des quantités représentant des rapports constants par des différences constantes, on a une nouvelle courbe, figure 3; d'où une nouvelle sensibilité, mesurée par le progrès de la sensation rapporté au progrès *relatif* de l'excitant $\frac{\Delta i}{i}$ et non au progrès absolu Δi. Exemple : si le progrès de l'excitant est 0,2 pour l'excitant 2, le progrès relatif est $\frac{0,2}{2} = 0,1$; le progrès de la sensation étant toujours 1, la sensibilité $\frac{i}{\Delta i}$ est mesurée par $\frac{1}{0,1} = 10$. Cette sensibilité est

maxima pour l'excitation correspondant au changement de courbure de la courbe des sensations, c'est-à-dire au point d'inflexion *yx* de la figure 3; elle est nulle, lorsque la sensation atteint son maximum, négative, c'est-à-dire passe au dessous de l'horizontale, quand la sensation décroît : c'est la figure 4, courbe de sensibilité première relative. Nous pouvons faire

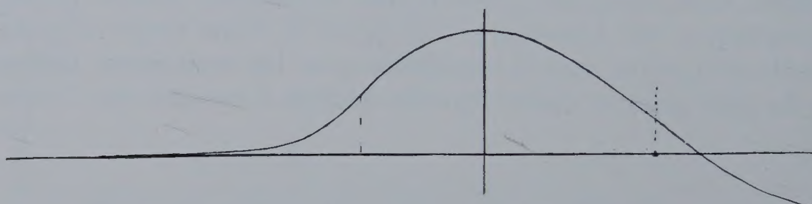


Fig. 4. — Courbe de sensibilité première relative à la lumière blanche.

sur la figure 4 la même opération que sur la figure 3 : nous obtenons des sensibilités de sensibilités, une courbe de sensibilité seconde; c'est la figure 5. Ces considérations un peu spéciales sont de la plus grande importance, ainsi que vous vous en rendrez compte dans plusieurs cas particuliers.

Je viens de vous parler des sensations et des sensibilités à

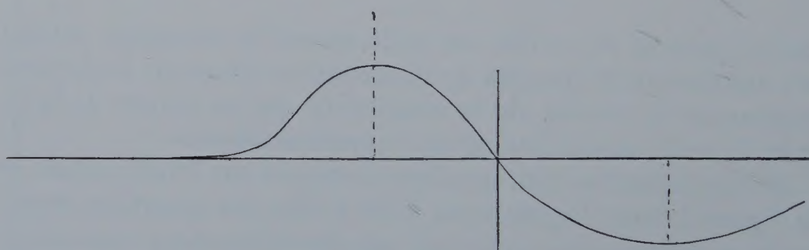


Fig. 5. — Courbe de sensibilité seconde relative à la lumière blanche.

l'excitant ; il faut évidemment introduire une deuxième variable, la durée de l'excitation. Un romancier à la manière de Wells pourrait imaginer que nous sommes entourés d'énergies formidables qui nous pulvériseraient, si elles avaient un peu plus de durée. Un excitant, si fort qu'il soit, s'il n'a pas une certaine durée minimum, reste imperçu. En somme, l'excitant réel, c'est à la fois l'intensité *i* et la durée *t* ; c'est, pour la lumière, comme dans les plaques photographiques, la quan-

tité que l'on appelle l'*éclairage* et que je mettrai sous la forme la plus simple du produit *it*. Sans que j'entre dans des détails de calcul, vous devinez que les deux sensibilités relatives au temps et à l'excitant sont complémentaires. De même que le produit *it* ne change pas, si, augmentant *i* dans un certain rapport, vous diminuez *t* dans le même rapport, de même, si vous avez plus de sensibilité $\frac{i}{\Delta i}$ à l'excitant, vous avez moins de sensibilité $\frac{t}{\Delta t}$ à la durée et réciproquement. Or, si votre sensibilité moyenne à la durée est plus grande, le temps d'établissement de votre sensation sera plus grand. Les temps d'établissement des réactions physiologiques sont importants : ils permettent de calculer la mémoire, l'habitude, l'adaptation; ce sont des caractéristiques essentielles de l'individu.

L'expérience établit pour la loi d'établissement des sensations lumineuses dans le temps la courbe I (fig. 6) ; d'où les courbes de sensibilité 1re, 2e, 3e (fig. 6, II, III, IV). *Il y a des réactions proportionnelles aux sensibilités de divers ordres :* cette proposition est la clef des incohérences apparentes que présentent à un si haut degré les réactions psychologiques et devant lesquelles le verbiage, quel qu'il soit, demeure impuissant; en attendant, ces courbes vont nous permettre de comprendre la persistance des impressions et les phénomènes de contraste.

***

On peut, ou bien étudier les modifications de la sensation par la sensibilité correspondante (ceci dépend de la fonction physiologique que l'on appelle le *contraste* et constitue les problèmes les plus intéressants pour le physiologiste), ou bien étudier les modifications de la sensibilité par la sensation correspondante : ceci dépend des fonctions que j'ai appelées le *rythme* et la *mesure* (et ce sont les problèmes les plus intéressants pour l'artiste) ; les sensations rythmiques et mesurées sont caractérisées par des anesthésies relatives parfaitement mesurables; elles obéissent à une loi mathématique, qui précise les conditions de ce que le langage esthétique courant entend en gros par le mot « harmonie ».

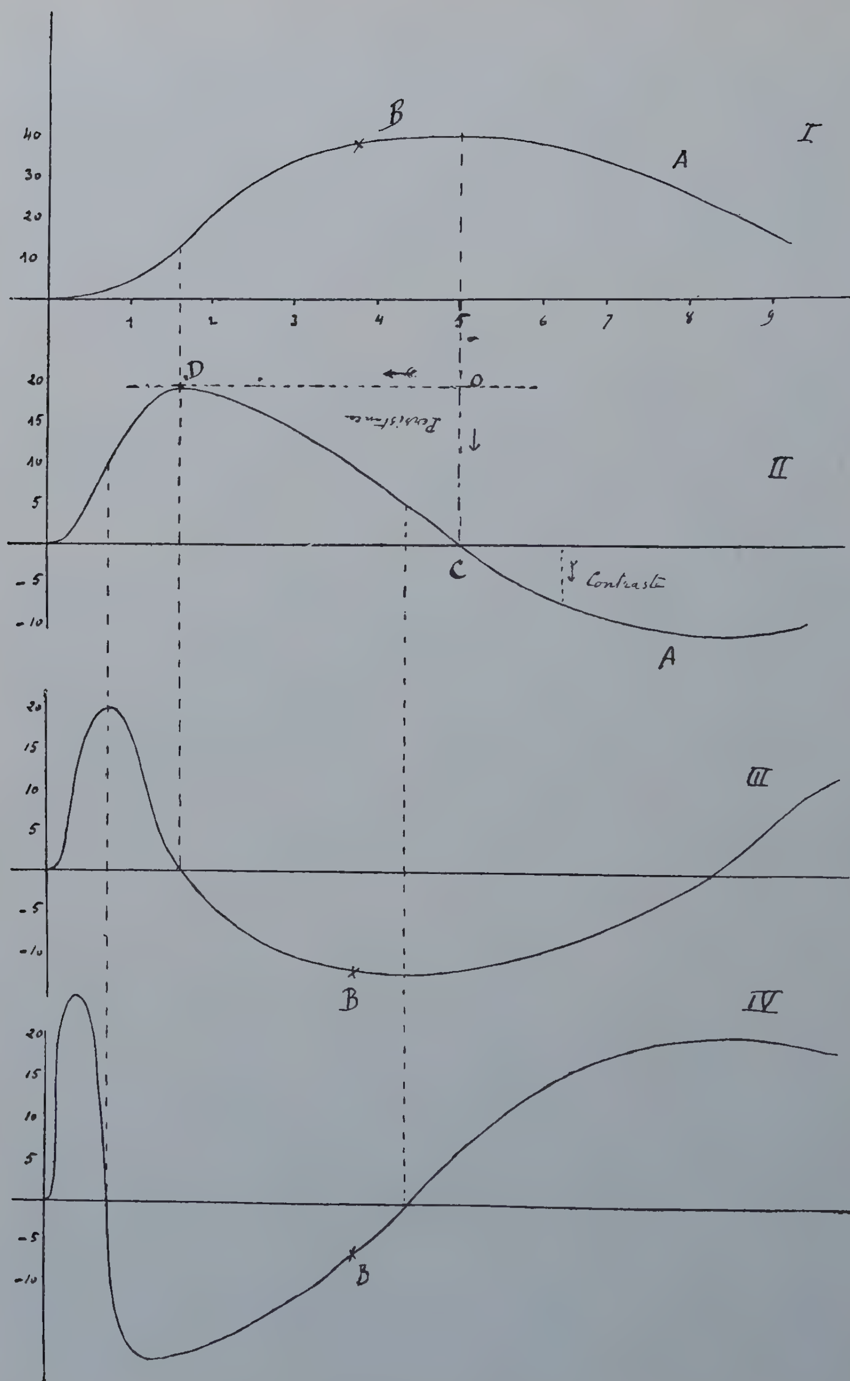


Fig. 6. — I, Intensité de la sensation en raison du temps. — II, III, IV, sensibilités au temps première, seconde, troisième.

Du contraste dépendent ces réactions subjectives, qui tendent à annuler une première sensation et que l'on appelle *complémentaires*. Cette première sensation ne répond pas nécessairement à une excitation intense; il suffit qu'elle ait une durée d'établissement suffisante. Si la sensation est dans la phase de décroissance, par ex., en A (fig. 6, I), la sensibilité, en A (fig. II) est négative. Si on a fixé une lumière blanche *longtemps*, on a donc, après fixation, sensation subjective de noir, réaction proportionnelle à la sensibilité. Pour une sensation incomplètement établie, donc restée dans la phase de croissance, par ex. en B (fig. 6, I), il pourrait y avoir encore sensation consécutive de noir, mais proportionnelle cette fois à la sensibilité seconde, qui est négative, en B (fig. 6, III). Parfois, si le temps nécessaire et suffisant à l'établissement est un peu dépassé, il y a oscillation entre deux sensations consécutives de noir et blanc; c'est un conflit autour du zéro C (fig. 6, II) entre le contraste et la persistance de l'impression. Ces impressions persistantes sont des sensations positives, mais de signe contraire à celui des sensibilités au temps, par lesquelles a passé le récepteur entre le maximum D et le zéro C, lors de l'établissement de la sensation. On retrouve l'allure des courbes de persistance en retournant la fig. 6, II, et en la considérant par rapport aux axes OC, OD ; on peut les calculer en fonction du temps comme des réactions proportionnelles, mais complémentaires, à la sensibilité. Vous voyez que la persistance implique une fatigue de la sensibilité au temps et des sensations relativement fortes. Nos sensations sont plus persistantes que celles des Anciens : c'est pourquoi les attitudes des chevaux de Phidias et certains gestes des figurations de vases étrusques ne sont enregistrés maintenant qu'au cinématographe.

Les réactions complémentaires assurent, par définition, la stabilité fonctionnelle : les excitations rythmiques y concourent également, puisqu'elles tendent à diminuer l'énergie de la sensation ; elles aident toutes à l'auto-régulation, le mécanisme le plus essentiel de la vie.

Je vous présente un lavis lumineux qui a été imprimé avec une planche de cuivre, enduite de mon sulfure de zinc phosphorescent ; on a ainsi, dans la nuit de la chambre noire, un dégradé de lumière ; en nettoyant le sulfure et le remplaçant

par une encre typographique, on peut obtenir un lavis noir ordinaire. Le lavis lumineux est précieux pour mesurer les changements d'intensités apparents dus au contraste et l'influence des caractéristiques rythmiques sur le contraste. On découpe le lavis en petits rectangles que l'on colle sur bois ; en juxtaposant dans la chambre noire deux rectangles quelconques, on peut déterminer exactement la perte apparente d'éclat du moins lumineux par rapport au plus lumineux : elle est proportionnelle à la racine carrée de la différence qu'il y a entre les degrés de sensation représentés par chaque rectangle. Les intensités sont faibles et le contraste est notable : ce qui prouve que le contraste dépend bien de la sensibilité au temps. Quand les rapports d'intensité déterminent des sensations rythmiques, la perte est moindre : la sensibilité au temps est moins négative : elle a grandi, car la sensibilité à l'excitant a diminué. On retrouve la même loi, à des éclairages plus intenses, avec des verres dépolis réalisant, suivant leurs épaisseurs, des rapports voulus d'intensités sur le trajet d'un même faisceau lumineux : les éclairages dans des rapports rythmiques diminuent l'acuité visuelle, toutes choses égales d'ailleurs. Avec le lavis ordinaire, c'est la teinte la plus claire qui gagne, quand elle est juxtaposée avec une teinte sombre : le gain est proportionnel aux 5/6 de la différence des degrés de sensations et le gain est toujours moindre pour les numéros d'ordre rythmiques des teintes. On peut réaliser des harmonies de lumières, dans les intensités faibles, avec des étoffes peintes au sulfure de zinc phosphorescent, et dans les intensités quelconques, avec des lampes à incandescence, par interposition de résistances convenables. Il y a dans ces directions, comme d'ailleurs dans tous les domaines de la physiologie des sensations, des applications pratiques à poursuivre pour la physiothérapie.

***

Dans quelle mesure peut-on compter sur la concordance des résultats expérimentaux ? Je dois répondre à cette question, qui s'est présentée certainement à vos esprits. Les lois psychophysiques sont générales, mais, suivant l'état débilité ou nor-

mal des sujets, les courbes que l'on calcule sont affectées de constantes différentes, qui caractérisent ces sujets et constituent la psychologie individuelle. De plus, il se produit des renversements nécessaires et que l'on peut prévoir en explorant la sensibilité d'un sujet. Prenons un exemple dans les tro-

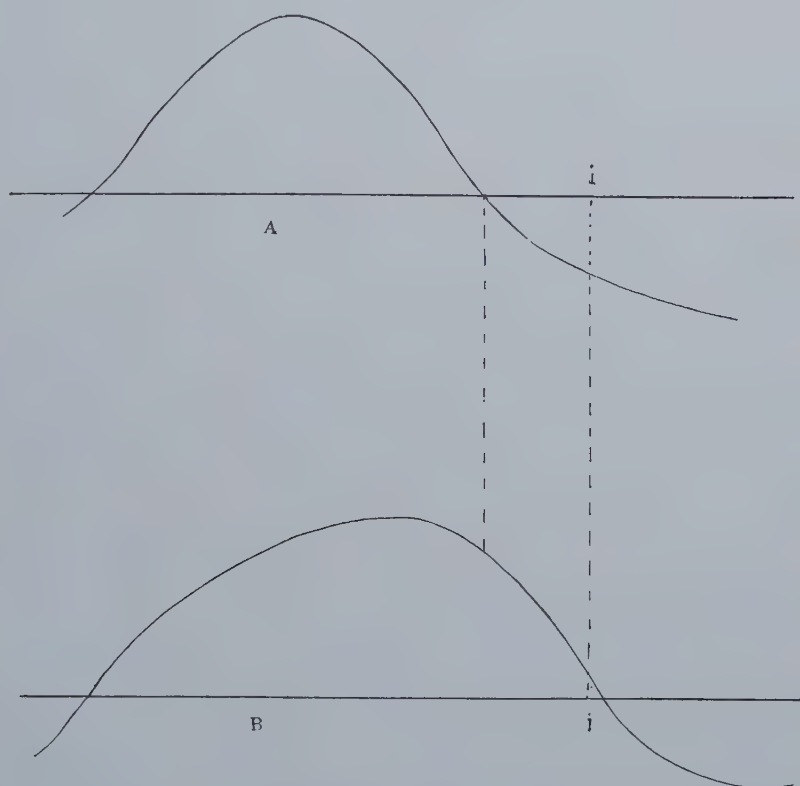


Fig. 7. — Sensibilités relatives à l'excitant : **A,** *débilité ;* **B,** *normal.*

pismes, c'est-à-dire dans les déplacements d'ensemble que l'on constate chez les animaux et les végétaux vers l'excitant (tropismes positifs) ou en sens inverse (tropismes négatifs), suivant l'intensité et la durée des excitants ; tandis que les réflexes dépendent de la sensation, les tropismes dépendent des sensibilités positive ou négative. Considérons (fig. 7) deux types de sensibilité inégale : A est débilité, B est normal ; la même excitation *i*, qui provoque chez A une sensibilité et un

tropisme négatifs, provoque chez B une sensibilité et un tropisme positifs. Il s'agit ici des sensibilités relatives à l'excitant.

Il y a également des renversements en présence des excitations rythmiques ou non rythmiques ; et ceci est encore absolument nécessaire. La grandeur de la sensation dépend de la différence de deux actions antagonistes : les unes, de la nature des éléments non rythmiques, tendent à l'accroître, les autres, de la nature des éléments rythmiques, tendent à la diminuer. Par l'auto-régulation, toute action positive tend à être compensée par une action négative ; donc, si les facteurs négatifs d'action l'emportent chez un sujet, il faut, pour que l'auto-régulation s'effectue, pour qu'il y ait une différence finale nulle, il faut que l'on augmente les termes positifs, ceux qui ne sont pas rythmiques : ceux-ci deviennent des facteurs d'anesthésie, au même titre que les excitants rythmiques chez les sujets normaux. De là des applications pratiques pour l'éducation des sens : adopter au début des excitations exclusivement non rythmiques pour fortifier la sensation, puis ultérieurement faire intervenir des excitants rythmiques de moins en moins complexes pour aider à l'auto-régulation.

En somme, nous pouvons toujours, par une exploration psycho-physique, prévoir ou expliquer les renversements. Avec des précautions convenables, on peut retrouver en biologie les concordances de réactions qu'exige la science ; il est évident que l'on ne peut obtenir des indications concordantes qu'avec des appareils, dont les zéros sont les mêmes.

***

La lumière blanche résulte de la superposition d'un grand nombre de radiations colorées, qui apparaissent, quand on interpose sur le trajet d'un rayon lumineux des prismes solides ou liquides (*dispersion*), ou encore quand on interpose des écrans percés de trous très petits (*interférences* ou *diffraction*).

Comment mesure-t-on la couleur ? Je ne développerai pas les considérations théoriques qui ont amené à caractériser la couleur par une longueur d'onde λ, proportionnelle à une

durée de vibration ou par des fréquences de vibrations variant en sens inverse de cette durée. Une longueur d'onde est la distance qui sépare deux creux ou deux sommets successifs dans la direction de la propagation du mouvement vibratoire. Si un deuxième mouvement vibratoire vient se superposer à un premier mouvement, les amplitudes des oscillations de celui-ci seront doublées, si les sommets coïncident avec les sommets, les creux avec les creux; elles seront annulées, si ce sont les sommets du deuxième qui coïncident

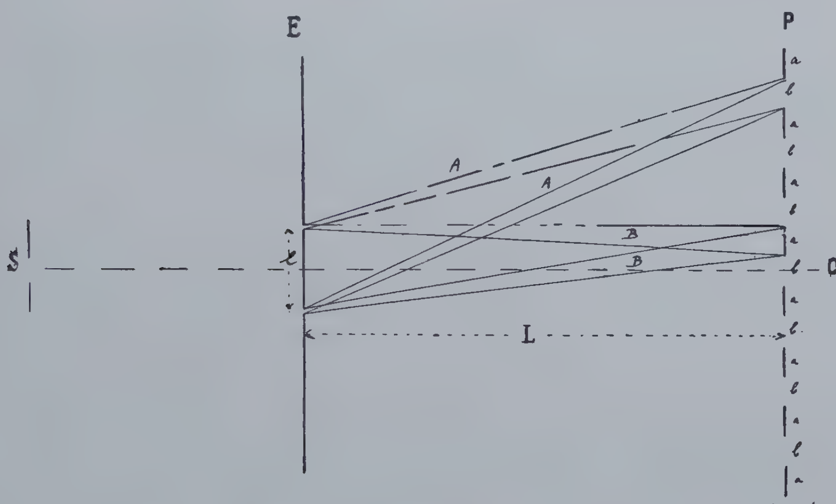


Fig. 8. — Mesure d'une longueur d'onde par la diffraction.

avec les creux du premier et les creux du deuxième avec les sommets du premier; dans le premier cas, il y a concordance de phase; dans le deuxième cas, discordance, Ceci suffit pour comprendre la petite construction géométrique qui va vous montrer comment l'on mesure λ. Il est si important et si rare de savoir ce dont l'on parle et vous apprécierez l'extrême simplicité *en principe* de cette mesure.

Découpez sur un écran E (fig. 8) deux fentes, très rapprochées, de distance *l*, éclairez-les par un faisceau coloré pur S; suivant qu'il y a entre les faisceaux éclairant un même point des concordances de phase A ou des discordances B, vous observez sur un plan P des franges alternativement bril-

lantes a ou obscures b, parallèles aux fentes et équidistantes, de largeur δ, la frange la plus brillante étant au centre, sur le prolongement de SO ; vous avez :

$$\lambda = \delta \frac{l}{L},$$

L étant la distance qui sépare l'écran percé de trous du plan d'observation; L doit être très grand et λ très petit par rapport à l.

Exemple : si, avec une lumière colorée, vous trouvez, pour la distance entre deux franges brillantes ou 2 franges obscures, $\delta = 0^{mm},20$, l étant égal à 3 millimètres et L à 1000 millimètres on a :

$$\lambda = \frac{0^{mm},20 \times 3}{1000} = 0^{mm},0006 = 0\mu,6 ;$$

c'est un orangé; δ grandit avec $\frac{L}{l}$; λ est donc indépendant de l'appareil. Pour un même rapport $\frac{L}{l}$, δ est plus grand pour les rouges que pour les jaunes, pour les jaunes que pour les verts, pour les verts que pour les bleus.

Si, au lieu d'une lumière colorée pure, vous employez la lumière blanche, vous obtenez les largeurs de franges des différentes radiations ; au centre de l'écran P, du blanc et, au lieu de franges noires, des irisations se dégradant du rouge au violet.

En somme, la longueur d'onde λ d'une couleur est égale à une largeur de frange multipliée par le rapport qu'il y a entre l'écartement de deux trous et la distance qui sépare l'écran percé de trous du plan d'observation.

Ces faits vous permettent de comprendre les magnifiques couleurs de ce réseau de Rowland : elles sont produites par un grand nombre de traits au millimètre (590) sur une surface réfléchissante ; les traits font l'office des pleins, et les arêtes réfléchissantes, l'office des fentes éclairantes : un grand nombre de traits au millimètre équivaut à une distance des fentes très

petite ; les teintes varient avec la grandeur des franges à l'unité de distance et avec l'intervalle de fentes efficace dans la direction de l'œil.

Les limites de λ que les physiciens assignent aux différentes sensations colorées sont incertaines et variables, d'autant qu'ils introduisent dans la famille, suivant une vieille tradition, un intrus dénommé *indigo*, qui est un bleu violâtre, dont il n'est d'ailleurs jamais question en pratique.

Cette question du repérage de la qualité des couleurs en λ n'est pas du ressort de la physique ; aussi est-elle restée dans le vague ; nous verrons que la physiologie des sensations conduit à considérer six couleurs, conformément à l'expérience usuelle, comprises entre les λ suivants, comptés en millièmes de millimètre, c'est-à-dire en μ, et représentant chacun par rapport au précédent un rapport constant = 1,0885 :

Violet...	0,414 — 0,450	Jaune...	0,533 — 0,580
Bleu	0,450 — 0,490	Orangé..	0,580 — 0,632
Vert	0,490 — 0,533	Rouge...	0,632 — 0,688

***

On a étudié la psycho-physique des couleurs par les mêmes méthodes que la lumière blanche. L'œil est incapable d'apprécier l'égalité d'intensité de deux teintes différemment colorées, à moins qu'elles ne soient blanchâtres. Mais on peut mesurer les sensations pour les mêmes degrés d'intensité que la lumière blanche, par exemple, pour des ouvertures identiques d'un diaphragme ou une modification identique de tout autre dispositif optique. Dans ces conditions, on obtient les courbes de la fig. 9 où les μ μ indiquent des millièmes de μ. La courbe de la lumière blanche a sensiblement la même allure que la courbe de la lumière verte : le blanc a le même minimum perceptible que le vert 0μ,518. Les minima perceptibles d'intensités décroissent, quand la longueur d'onde diminue.

Les minima perceptibles en puissance mécanique sont donnés par le tableau suivant (Langley) :

Couleurs	λ	$\frac{\text{ergs}}{\text{seconde}}$
—	—	—
Violet	$0\mu,4$	$1{,}37 \times 10^{-6}$
Vert............	$0\mu,55$	$5{,}6 \times 10^{-9}$
Rouge	$0\mu,65$	$1{,}26 \times 10^{-6}$
Rouge (extrême)..	$0\mu,75$	$3{,}6 \times 10^{-3}$

Nous avons vu que le minimum perceptible de blanc est $6.10^{-9}\,\frac{\text{ergs}}{\text{seconde}}$; d'après la psycho-physique, il est sensiblement le même que celui du vert ; et c'est bien le nombre qui ressort des mesures directes du tableau précédent. La concordance est remarquable.

Il est vrai que si l'on transforme en énergies les intensités de ces courbes psycho-physiques, on trouve pour les minima perceptibles des nombres beaucoup plus grands que dans ce tableau et pas de minimum. Mais la contradiction n'est qu'apparente : l'énergie est indépendante du temps, tandis que la puissance en dépend par définition ; dans les expériences psycho-physiques, on considère des états stationnaires limites, dans lesquels joue, pour toutes les couleurs, la sensibilité négative au temps : ce qui n'a pas lieu, quand on mesure une puissance mécanique.

En partant de la distribution de l'énergie dans le spectre solaire *avec absorption,* on trouve un maximum pour le rouge ($\lambda = 0\mu,67$) et un nombre sensiblement plus petit pour le violet ($0\mu,4$) que pour le vert (62 au lieu de 242). Rapportée à l'énergie, la sensibilité *moyenne* du vert devient plus grande que celle du violet, ce qui n'est pas, quand, comme dans la fig. 9, on la rapporte à l'intensité; elle devient *à fortiori* beaucoup plus grande que celle du rouge, puisque, rapportée à l'intensité, elle est déjà plus grande. Nous savons que les sensibilités relatives au temps varient en sens inverse des sensibilités relatives à l'excitant; elles sont donc plus petites pour le vert que pour le rouge et le violet ; les temps d'établissement de la sensation, proportionnels à ces sensibilités, passeront par un minimum pour le vert : ce qui est conforme à l'expérience. De même les durées de persistance, proportionnelles aux durées d'établis-

sement, les intensités des images persistantes, complémentaires des sensibilités au temps, passeront par un minimum pour le vert. Ce sont là des données importantes et d'un caractère pratique, faute desquelles les cinématographes colorés ont subi des échecs que l'on peut éviter. Minima pour le vert, la sensibilité au temps grandit pour les bleus-violets et encore plus pour les orangés-rouges. Comme vous pouvez le vérifier, dans les images consécutives à la fixation d'une source blanche, ce

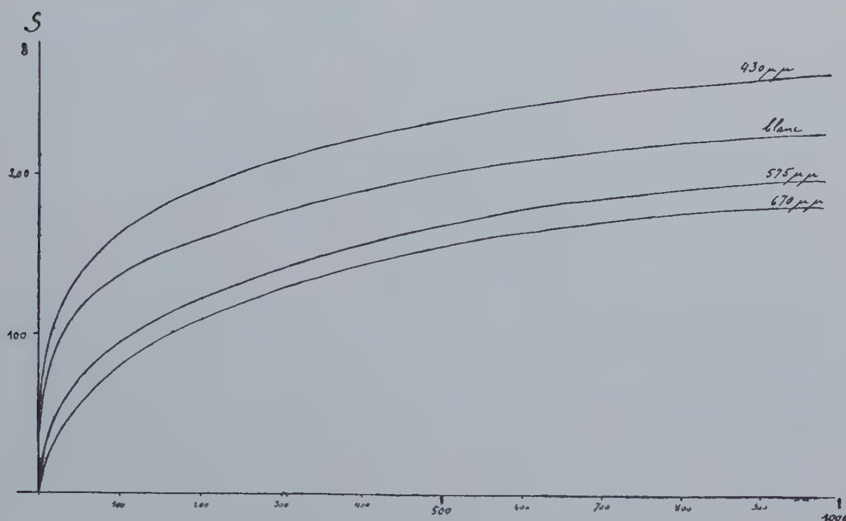


Fig. 9. — Courbes psycho-physiques des couleurs en fonction de l'intensité.

sont bien les rouges et les bleus qui prédominent en intensité et en durée pour se fondre en un mauve qui s'évanouit.

Il y a beaucoup à faire dans ces voies : il conviendrait d'adopter résolument pour variable l'énergie et de l'enregistrer directement pour les différentes couleurs d'un radiateur aussi intégral que possible ; connaissant les relations précises de ces énergies avec nos différentes sensibilités, il serait possible d'affranchir la photométrie du concours de l'œil. Une méthode analogue pourrait s'appliquer à l'analyse optique d'un tableau : elle serait plus vraie, plus instructive, mais plus laborieuse que la photographie.

(A suivre)

Charles Henry
Directeur du Laboratoire
de Physiologie des Sensations de la Sorbonne.

LA PRESSE

BOILEAU ET LE CINÉMA

....

« On peut s'en réjouir ou s'en lamenter. Le cinéma est actuellement un moyen d'expression incomparable. Interrogez les gens instruits et les gens de goût : ils reconnaîtront sans peine qu'ils aiment le cinéma ; mais ils vous diront aussitôt que la plupart des scénarios leur laissent une impression confuse, qu'ils sont mal agencés, malaisés à suivre, souvent puérils. Le Cinéma est un instrument excellent ; mais il est manié le plus souvent par des maladroits ou par des ignorants ; il produit l'impression d'un Stradivarius sur lequel jouerait un tzigane de café-concert.

Si les auteurs de scénarios se rendaient d'abord exactement compte de ce qu'ils *peuvent* exprimer, ils n'auraient, semble-t-il, aucune peine à établir quelques *règles* très simples dont la méconnaissance obscurcit si étrangement leurs œuvres. Et puisqu'ils veulent inspirer, comme nos classiques, « la terreur et la pitié », pourquoi n'iraient-ils pas demander à Boileau quelques-uns de ces bons préceptes dont son *Art poétique* est plein ?

Toute règle en cette matière doit s'inspirer d'une constatation banale : le cinéma n'use que de gestes et de jeux de physionomie ; il n'a pas à sa disposition les *mots*. On sait assez combien il est déjà difficile d'exprimer une idée ou un sentiment avec des mots ; Bergson a même prétendu, non sans quelque vraisemblable, que tout sentiment profond échappe au verbe. Que peuvent dès lors exprimer les gestes ? A peine quelques passions vulgaires. La physionomie est plus variée et plus riche. Mais avec quelle facilité on interprète à contre sens les sentiments qu'elle reflète !

Le cinéma doit donc s'interdire, par le fait seul qu'il n'use pas des mots, tout essai d'analyse psychologique. Toute scène qui, sur l'écran, tend à nous dévoiler une « tempête sous un crâne » est nécessairement obscure ou ennuyeuse. Représentez devant l'objectif les angoisses d'Hermione, de Phèdre ou d'Auguste ; vous obtiendrez un « monologue » absurde. Cela paraît être d'une vérité éclatante, et pourtant dans les meilleurs scénarios, vous assistez à des luttes « morales » qui ont la prétention d'être émouvantes et qui ne sont jamais qu'assommantes. Les meilleurs acteurs y perdent vainement leur talent ; ils y font tour à tour l'effet d'énergumènes et d'abrutis. Le geste et la physionomie ne sont jamais, pour l'expression des passions fortes, que des aides de la parole. Vouloir exprimer par eux seuls des sentiments profonds, c'est manifestement tenter l'impossible.

Le cinéma doit donc en prendre son parti : il ne peut faire ce que font la tragédie et la comédie : il ne peut pas analyser l'âme humaine. Sans doute cette constatation primordiale diminue sa valeur : mais savoir exactement ce que l'on ne peut pas faire n'est-ce pas déjà, dans une certaine mesure, réaliser ce dont on est capable ? Que le cinéma nous donne, dans un cadre agréable, une action simple, vraisemblable et intéressante, et les plus délicats, Boileau lui-même, seront satisfaits.

L'action du cinéma doit être *simple*. Certes la vie est multiple et complexe. Mais si vous voulez une intrigue intelligible, il faut *choisir* dans la multitude des faits qu'une action provoque ou auxquels elle se rattache, les faits typiques... »

« Boileau ne connaissait pas le cinéma, me direz-vous ? Qu'importe. Il connaissait les règles de l'Art, qui dans leurs principes sont universelles et éternelles. Relisez Boileau, vous-dis-je ; relisez Boileau !

Henri Auriol
Député de la Haute-Garonne.

(*Comœdia*).

L'ESTHÉTIQUE SANS AMOUR

(Fin)

Il ne suffit pas de poser la question de l'érotisme esthétique dans sa généralité. Voici maintenant quelques applications particulières.

Pour le Père Sertillanges, le grand problème pratique c'est la représentation du nu, dont la signification lui semble être évidemment sexuelle avant tout. Savant tacticien, prompt à argumenter en forme, il s'efforce d'abord à combattre l'adversaire sur son propre terrain, c'est-à-dire à restreindre la valeur esthétique du nu par des arguments d'artiste. Le nu, dit-il, reste supérieur pour le « métier », parce qu'il propose au sculpteur ou au peintre plus de problèmes, et plus difficiles, que la draperie. Mais il est inférieur pour l' « inspiration » : la plus haute signification d'une œuvre est ordinairement mieux rendue par le personnage habillé que par l'académie. Comparez par exemple l'étude de Christ nu pour la *Transfiguration*, que nous avons conservée, avec la même figure habillée, dans l'œuvre célèbre de Raphaël ; combien la draperie, en ses plis nobles et aériens, rend plus éloquemment le mouvement, la majesté et la vie ! Comparez encore le *David* nu de Michel-Ange à son chef-d'œuvre le *Moïse*, qui est vêtu. La *Victoire de*

(1) *Voir n° 5 de l'*Esprit Nouveau.

Samothrace enfin est-elle inférieure à la *Vénus de Médicis*, parce qu'elle voile ce que l'autre montre, bien plus qu'elle ne le cache, de son geste illustre et douteux ?

Mais, malgré le choix assez habile de ces trois exemples, l'auteur ne se hasarde pas plus longtemps à cette transmutation contestable de toutes les valeurs esthétiques : il abandonne assez vite ce terrain dangereux pour justifier sa demi-proscription par des arguments d'un ordre plutôt moral ou théologique. « Le nu, *en soi*, est chaste comme la nature ; il est saint, étant de Dieu, et il n'a point à se cacher d'être... Dans l'art, *si l'on se place au même point de vue*, il en est de même. La glorification de l'œuvre de Dieu, de son chef-d'œuvre, ne devrait que mériter toute louange, ne devrait exciter que l'admiration. Pourquoi serait-il coupable de figurer ce que le Créateur a trouvé bon de faire ? » On ne saurait mieux dire ; mais ceux qui ont lu dans la *Physique de l'Amour* de Rémy de Gourmont comment toutes les perversions humaines de l'instinct sexuel se retrouvent sans exception dans les espèces animales, ceux-là penseront peut-être que le Père Sertillanges est moins difficile qu'on ne croirait en fait de chasteté, lorsqu'il attribue éminemment ce sentiment à la nature.

Appelons ici la théologie à l'aide : c'est la nature *avant la faute* qui est innocente. Mais celle que nous représente l'art, c'est la nature après le péché : c'est-à-dire, sinon maudite, du moins suspecte, et que parvient à purifier à grand peine tout l'effort de la pudeur.

Toutefois, depuis six mille ans et plus, la faute est un fait acquis. Nous vivons après la faute, on pourrait dire que nous vivons d'elle. Arrivons donc à des distinctions plus pratiques, bien qu'un peu scolastiques : le droit et le fait, le genre et l'accident, l'étude de l'artiste et la jouissance du public. Il ne restera plus qu'à proclamer l'un licite et l'autre blâmable. « Le nu est *en soi* parfaitement chaste. Sa représentation est un hommage au Créateur. Mais, *dans le fait*, il présente un danger redoutable. Ce n'est pas une raison pour en proscrire l'étude... Nous avons même concédé à l'artiste, bien qu'à regret et moyennant

certaines conditions, le droit d'exposer publiquement ces *études*. — Mais le *genre nu* ne nous semble pas pouvoir bénéficier de cette tolérance. » (C'est l'auteur qui souligne).

La morale de l'Eglise catholique a trop de finesse psychologique pour ne pas savoir reconnaître l'Ennemi partout où il est, et pour ne pas traiter avec lui quand il est quelque part trop fortement installé. Elle se résigne donc à faire mauvais ménage avec l'instinct ; mais elle entre en ménage.

Je ne discuterai pas si « le nu en soi » n'est pas un sujet un peu bien métaphysique pour un peintre, ni comment, innocent dans l'ébauche, le même nu devient criminel dans le tableau. Mais il faut reconnaître que toute cette question est dominée par deux préjugés singuliers. On semble admettre le plus souvent, comme des axiomes, d'abord que si un homme aime le nu, c'est toujours pour des raisons sexuelles ; ensuite que si un homme n'aime pas le nu, c'est toujours pour des raisons morales. «Puisque le costume représente les devoirs d'obéissance, de politesse et de pudeur sous leur forme coutumière, le nu est la négation de ces choses. Le nu est donc sacrilège... ». Ainsi s'exprime, par exemple, en son récent *Système des Beaux-Arts*, l'auteur des *Propos d'Alain*. « On dit communément que le nu est toujours chaste, pourvu qu'il soit beau, ajoute-t-il. Mais il vaut mieux dire que le nu est beau pourvu qu'il soit chaste. »

Or pourquoi le nu ne pourrait-il nous intéresser pour des raisons qui n'ont rien de sexuel ? Pourquoi notre sympathie fort naturelle pour l'espèce humaine serait-elle condamnée à s'adresser à ses vêtements plutôt qu'au type lui-même ? Il est incontestable que nous ne pouvons percevoir, peindre, sculpter ou décrire directement une âme. A défaut de quoi, ce que le type humain nous offre de plus substantiel est représenté par son corps, et non par son habit. Notre tailleur n'est pas forcément le dépositaire de notre personnalité. Nous avons de fortes chances pour atteindre un objet plus essentiel et plus caractéristique dans le corps nu que dans le costume qui cache et déforme notre être physique, et même notre individualité

morale. Ce sont à peu près les considérations de Taine, lorsqu'il prend « l'importance des caractères » pour l'un des critériums de la valeur esthétique ; et elles sont en partie vraies.

Or, à moins de pousser jusqu'à la monomanie le pansexualisme des Freudistes, on ne peut vraiment poser en principe incontestable que le spectacle d'une poitrine qui respire et d'une jambe qui se meut, ou l'effort de l'artiste pour exprimer les fonctions organiques dans leur pleine harmonie, ne peuvent avoir qu'un intérêt sexuel. Pourquoi les organes du corps seraient-ils tous des organes sexuels, ou même secondairement sexuels ? Pourquoi le nu n'aurait-il pas un intérêt de spectacle et de compréhension ou de sympathie, comme tout autre objet de la nature, mais de spectacle plus intéressant, sans doute, que tout autre, parce qu'enfin le corps nu, c'est nous ?

D'autre part on peut n'aimer le nu que peu ou point, voire en sentir le dégoût, pour des raisons qui n'ont rien de moral. Il n'est pas besoin d'être zoophile par névrose ou naturaliste par profession pour s'intéresser à peindre des paysages, des animaux ou des natures mortes plus que des académies. Ce sont des divergences de goûts individuels ou collectifs, qui ont été maintes fois représentées dans l'histoire. Claude Gelée pratique moins le nu que le Poussin, les Anglais du XVIII[e] siècle moins que les Français du même temps, les Japonais ou les Chinois de presque toutes les époques moins que les Grecs ou les Italiens. Mais on ne peut aucunement proportionner à cette diversité d'orientation les degrés de la valeur esthétique. Ces préférences peuvent être des suggestions d'ordre purement artistique.

L'immoralisme lui-même a parfois protesté, au nom de l'art, et nullement au nom de la morale, contre l'abus des nudités en peinture, et de l'amour coupable en littérature. En 1912, le *Manifeste* des cinq peintres futuristes de Milan se montrait non pas moral, mais habile, lorsqu'il se proposait, entre autres paradoxes, dans sa quatrième déclaration de guerre, de lutter « contre le Nu en peinture, aussi nauséeux et assommant que l'adultère en littérature ». — « Expliquons ce dernier point,

ajoutait-il. Il n'y a rien *d'immoral* à nos yeux ; c'est la monotonie du *Nu* que nous combattons... *Nous exigeons pour dix ans la suppression totale du Nu en peinture.* »

Brunetière est allé plus loin encore que le Père Sertillanges. Ce n'est pas à lui qu'on en fera accroire sur l'innocence de l'art ! Le nu est chaste, nous dit-on ? Et l'on cite comme un exemple privilégié les nudités grecques. Naïveté, sinon hypocrisie ! Va pour nous, qui méconnaissons forcément, dans notre ignorance, la véritable signification que ces nudités avaient pour leurs contemporains. Mais voyons de plus près les textes de Valère-Maxime, de Lucien et de Pline l'Ancien, dont Brunetière cite les paroles connues sur la Vénus de Cnide, dans un latin « qui brave l'honnêteté » : « On rapporte qu'un homme, saisi d'amour, se coucha la nuit dans le temple et embrassa étroitement la statue : *ejusque cupiditatis esse indicem maculam* ». Ces textes sont-ils assez démonstratifs ? « Et si l'on n'y voyait qu'une manière « symbolique » d'exprimer le genre d'admiration qu'on éprouvait en présence de la *Vénus de Cnide,* ils n'en seraient que plus éloquents ».

Brunetière estime que nous voilà fixés sur les Anciens. Voici maintenant, chez les modernes, Diderot, le soi-disant « créateur de la critique d'art ». Le grand, l'admirable succès des théâtres de sa jeunesse, nous dit-il textuellement, c'est que les spectateurs en sortaient dans une telle ivresse que certains allaient aussitôt chez des filles : « voilà le plaisir ! » Et dans les fameux *Salons* : La différence de la *Madeleine* du Corrège à celle de Van Loo, explique-t-il, c'est que le spectateur a l'idée de retrousser la robe de la première, « au lieu qu'on ne forme aucune entreprise sur celle de Van Loo ».

Après cela, il ne faudrait pourtant pas se représenter Brunetière comme un vulgaire philistin, incapable de comprendre qu'on s'intéresse dans la plastique du nu à d'autres choses qu'à des paillardises ! Non : lui aussi, par jugement historique et par goût personnel, estime qu'au fond il y a mieux à faire que du nu dans les arts plastiques, et que par suite le « genre nu » n'y est peut-être en principe qu'une décadence. « Aussi bien

le progrès dans l'histoire de la sculpture grecque n'a-t-il consisté qu'à « découvrir » ce que cachait un art plus sévère, et le triomphe de la nudité y a signalé le commencement de la décadence ». D'où nous devons conclure sans doute que la *Vénus de Milo,* étant demi-nue, représente une demi-décadence, et le *Doryphore,* et tout l'art de l'école de Phidias, une décadence entière, du moins si l'on pense à ces nombreuses statues de dieux et d'athlètes nus, dont on sait quel genre de sentiments spéciaux ces images de beaux éphèbes risquaient d'éveiller chez des Grecs.

Toutefois, emporté par le parti-pris, Brunetière, ici encore, a voulu trop prouver. Il cite une anecdote douteuse de cicerone graveleux, que les Anciens se sont repassée à satiété, ce qui montre la rareté de tels faits ou même de telles idées plutôt que leur surabondance (on raconte tout bas, en Italie, pis encore sur les saints, les madones et les figures d'allégories pieuses de certaines églises!) Et voilà l'Antiquité jugée! Il passe à deux boutades d'érotomane que deux œuvres d'art ont inspirées à Diderot. Mais voilà qu'il retrouve aussitôt la même érotomanie dans une lettre à Mademoiselle Volland, qui décrit avec un enthousiasme maladif les prés, les bois, les eaux délicieuses de Vignory. Soudain perce la fâcheuse obsession; car voici sans autre transition le comble inattendu de cet exquis sentiment champêtre : « Non, pour l'honneur des garçons de ce village, je ne veux pas me persuader qu'il y ait là une fille pucelle passé quatorze ans ; une fille ne peut pas mettre le pied hors de sa maison sans être détournée. »

Brunetière s'indigne avec raison. Mais contre qui ? Si c'est contre un maniaque, soit ; mais si c'est contre l'art qui alimenta parfois sa manie, il devra s'indigner aussi contre la nature la plus innocente, qui ne la provoque pas moins. Il est vrai que Brunetière n'en est pas loin. Car, dans « nature », il croit entendre « naturalisme ». Mais qui le suivra ? Qui voudra proscrire, après le nu, et par les mêmes raisons, le paysage même, les prés et les bois qui risquent de détourner les filles ?

Ancienne ou moderne, religieuse ou laïque, cette conception

repose trop souvent sur une méconnaissance foncière de l'art : condamner, c'est une façon de ne pas comprendre. Toutefois, on ne saurait refuser à un Tolstoï ou même à un Brunetière la pleine intelligence d'une certaine forme, tout au moins, de l'art. C'est même parce qu'ils le comprennent trop, qu'en moralistes convaincus *ils en ont peur.* Ce qui les effraie en lui c'est sa nature sexuelle. On l'a dit avec raison de Tolstoï : c'est parce qu'il avait l'obsession du sexe qu'il l'a si obstinément poursuivi partout où il en voyait le triomphe ; et c'est parce qu'il le sentait inhérent en lui à sa nature d'artiste qu'il a dû aboutir comme moraliste à tant de condamnations anti-artistiques.

La doctrine ascétique de l'art confirme donc, bien malgré elle, et à son corps défendant, l'impuissance d'une théorie esthétique à se passer de l'instinct sexuel pour expliquer les faits esthétiques. Plus elle condamne en droit l'esthétique érotique, plus elle en affirme en fait la réalité : puisque une valeur d'art est un fait, dont on ne supprime pas la réalité en la niant.

Le début du chapitre IX des *Fiancés,* supprimé dans l'édition définitive, démontrait qu'il y a dans le monde « six cents fois plus d'amour » qu'il n'en faut pour conserver notre espèce. Il est donc inutile et même nuisible que la littérature encourage ce sentiment, alors que tant d'autres méritent mieux d'être surexcités. « Je suis de ceux qui disent qu'on ne doit pas parler d'amour de manière à incliner l'âme des lecteurs vers cette passion... L'amour est nécessaire dans le monde ; mais il y en aura toujours assez. »

Malheureusement Manzoni a donné un exemple redoutable : si Racine converti, c'est-à-dire le bon, le vrai Racine, avait eu le pouvoir de détruire à jamais les tragédies passionnelles de sa jeunesse, son devoir impérieux eût été de le faire, et celui de tous de l'y aider. L'ours de la fable maniait des pavés moins lourds...

Toute une école néo-classique a repris en France de nos jour la gageure de Brunetière : faire vivre toute une esthétique par le raisonnement plus que par la vie affective, et par

la satisfaction des exigences logiques d'ordre et d'organisation qui sont dans notre esprit, plus que par celle des appétits sensuels qui sont l'âme de nos passions irraisonnées. Quoiqu'elle ait tenu, par gageure, à inscrire le romantique Stendhal, bien malgré lui, parmi les classiques, cette école d'intellectualisme, quand elle est conséquente avec ses principes, ne saurait faire à l'érotisme sa part, dans la peur qu'il n'envahisse l'esprit tout entier, y faisant tache d'huile malgré nous, selon la loi ordinaire de toute suggestion irrationnelle.

Ainsi, dans l'esthétique moderne, les deux idées de beauté et de sexualité ont été systématiquement séparées, soit au nom de la théorie du jeu, soit au nom d'un sentimentalisme mystique, que les tendances générales de la pensée contemporaine ont remis de nos jours en vogue, et parfois sous le nom inattendu de rationalisme. On a invoqué tantôt les rêveries créatrices et spontanées de notre libre imagination, tantôt les communions mystiques et les métempsychoses merveilleuses de la sympathie et du symbolisme; tantôt enfin les exigences de l'ordre et de la raison. Et l'on a cru pouvoir construire ainsi toute l'esthétique sans l'idée d'amour. Comme Laplace échafauda tout son système du Monde sans y faire intervenir le « Premier Moteur », de même des raisonneurs orgueilleux ont cru pouvoir analyser le mécanisme entier de l'esthétique sans faire intervenir la notion d'amour, « parce qu'ils n'ont pas eu besoin de cette hypothèse ».

Cette conception n'est pas définitive. Si l'art est un divertissement supérieur, s'ensuit-il qu'il doive se désintéresser de nos instincts organiques? Bien au contraire : « le désintéressement absolu est une chimère », comme disait Leibniz ; ou pour mieux dire il se résout dans un intérêt supérieur. Groos a démontré, contre Schiller et surtout Spencer, que tout jeu est chez l'animal l'apprentissage d'un instinct : une sorte d'entraînement préalable et nécessaire chez l'enfant, qui essaie par là ses forces ; un exercice utile chez l'adulte, qui maintient ainsi dans leur bon état, en les faisant fonctionner à vide, des activités vitales, momentanément sans objet sérieux. Chacune

des grandes formes de nos divertissements se greffe de la sorte sur une de nos tendances fondamentales, et l'on peut dire que nous avons autant de possibilités différentes de jouer que nous avons d'instincts divers. Le jeune chat joue à la souris avec les feuilles mortes que chasse le vent; le petit garçon joue au soldat, la petite fille à la poupée, l'homme fait, aux luttes physiques disciplinées, au foot-ball, ou aux combinaisons quasi mathématiques des échecs : chaque jeu est exactement adapté à une de nos fonctions les plus vitales, qu'il ne fait que prolonger ou préparer : il en est la répétition, l'entraînement ou le rappel.

Dès lors, pourquoi la contemplation ou la création esthétiques ne seraient-elles pas les formes supérieures du jeu, issues en particulier, sinon exclusivement, de l'instinct sexuel ? Car celui-ci peut bien engendrer une forme de jeu que ses combinaisons avec l'intelligence et le génie humain rendent supérieure, de même que les autres instincts, ceux de la conservation, de la nutrition, de la lutte, livrés à eux-mêmes, engendrent des jeux inférieurs, que leurs combinaisons intellectuelles élèvent seules au rang supérieur des sciences ou de la vie morale.

L'art pourrait donc être une méditation suggérée par les tendances profondes de l'amour, une sorte de luxe nécessité par les lois de la sélection sexuelle : un exercice à vide, et comme une répétition de la pièce que la nature veut nous faire jouer ; un apprentissage de notre rôle normal dans la vie générale de l'espèce.

D'autre part le nouveau sentimentalisme esthétique se prêterait encore mieux peut-être à se combiner avec l'érotisme. Le principal représentant français de cette tendance, Guyau, l'a bien compris ; et lorsqu'il prétend faire entrer dans l'art toutes les formes de la vie intense, il ne s'obstine pas inutilement, comme l'école allemande, à maintenir indivisible et intangible l'unité de cette intuition du beau, qui nous fait projeter notre propre personnalité dans le monde extérieur ; or, dès qu'il esquisse l'analyse de cet état d'âme complexe, au premier

plan apparaît le sentiment de l'amour, le plus profond, le plus contagieux, et dont se nuance, malgré nous, toute sympathie :

« Je me sens pris d'amour pour tout ce que je vois :
L'art, c'est de la tendresse.... »
« Lorsque je vois le beau, je voudrais être deux. »

La prose de Guyau est d'ailleurs plus philosophique et peut-être aussi plus poétique que ses *Vers d'un Philosophe.* Le type de l'émotion esthétique, dit-il, est l'émotion de l'amour, toujours mêlée d'un désir plus ou moins vague et raffiné. « La beauté supérieure, quoi qu'en dise Kant, est la beauté féminine; or, les qualités que nous trouvons les plus dignes d'admiration chez la femme, sont aussi, en grande partie, celles qui sont de notre part l'objet du désir. Une *belle* femme, pour un homme du peuple, est une femme grande, vigoureuse, aux fraîches couleurs, aux formes amples, et c'est aussi celle qui peut le mieux satisfaire l'instinct sexuel. Si, dans les classes élevées de la société, l'idée du beau ne correspond plus exactement avec les besoins primitifs de la race et de l'individu, c'est que ces besoins mêmes se sont modifiés d'une manière générale, et épurés peu à peu. »

Plus brutal ou plus raffiné, plus égoïste ou plus social, peu importe : sous toutes ses formes, « l'amour, croyons-nous, est plus ou moins présent au fond des principales émotions esthétiques. L'admiration même n'est-elle pas un amour qui commence, et n'a-t-elle pas dans l'amour son achèvement, sa plénitude ? Dira-t-on qu'aimer une femme, c'est cesser de la trouver belle ? Certes l'art est pour une notable partie une transformation de l'amour, c'est-à-dire d'un des besoins les plus fondamentaux de l'être. Considérer le sentiment esthétique indépendamment de l'instinct sexuel et de son évolution, nous semble donc aussi superficiel que de considérer le sentiment moral à part des instincts sympathiques, où l'école anglaise elle-même voit la première origine de la moralité ».

Les mystiques allemands refusent de morceler l'intuition

indivisible du beau, qui doit dans notre personnalité être tout, ou n'être pas. Mais n'est-ce pas à l'amour qu'on peut avec bien plus de raison attribuer ce privilège de la conquête ou de la possession intégrale du moi ? C'est une banalité de répéter que lorsque nous aimons vraiment, nous aimons avec notre âme tout entière. Il est moins connu, mais non moins vrai, que « nous aimons avec notre corps tout entier ». C'est ce qu'affirment des physiologistes comme le Dr Roux. Selon lui, il faut distinguer soigneusement « l'appétit sexuel », qui consiste en des sensations localisées dans les organes génésiques, fort analogues aux tiraillements de l'estomac qui accompagnent l'appétit digestif ; et la « faim sexuelle », sensation généralisée de tout l'organisme, dont le sentiment vague naît à la puberté, et qui est tout à fait semblable, par sa diffusion, à l'impulsion également mal localisée de la faim proprement dite. Or, c'est cette fonction générale de l'organisme qui est évidemment essentielle, et dont les localisations superficielles ne sont qu'un dérivé secondaire.

Keiffer précise encore : « Tous les tissus interviennent dans la succession des phénomènes dont la fécondation est le but essentiel. »

Les physiologistes contemporains ont découvert le secret de cette pénétration de tout l'organisme, qui tient à ce que les glandes à sécrétion externe, comme celles des organes génitaux, répandent aussi dans le torrent circulatoire de puissantes sécrétions internes qui imprègnent tout notre système nerveux, depuis le ganglion le plus inférieur, siège d'irrésistibles réflexes, jusqu'aux centres supérieurs du cerveau, organes de la conscience réfléchie.

A notre individu s'ajoute encore notre hérédité. Léon Daudet estime que l'instinct sexuel est, parmi nos impulsions fondamentales, celle qui nous fournit les plus riches « personimages », c'est-à-dire ces suggestions profondes où reviennent intégralement un ou plusieurs de nos ancêtres : car, avant d'être nous-mêmes, et pour être nous-mêmes, nous sommes des « hérédos ».

Corps et âme, nous mettons dans un amour profond tout notre moi. Si d'autre part nous le mettons aussi dans une création ou une jouissance esthétique, c'est que les deux émotions coïncident et peut-être s'identifient. Malgré l'école allemande contemporaine, telle serait la véritable logique du sentimentalisme ou du mysticisme, que d'autres ont mieux comprise.

Exclure du beau l'instinct sexuel au nom du sentimentalisme ou du mysticisme, c'est une gageure ! Plus le sentiment et la sympathie, plus l'intuition d'une communion ineffable des êtres et des choses tiendra de place dans l'art, et plus l'amour en paraîtra l'âme ; l'amour avec tout ce que la richesse infinie de sa nature comporte toujours à quelque degré : fondements matériels dans les profondeurs de notre organisme, hautes superstructures dans les régions les plus sereines de notre pensée.

Ainsi le développement naturel de toutes ces conceptions négatives nous invite de lui-même à leur ajouter comme un complément nécessaire une théorie érotique de la beauté. Ce n'est pas seulement leur critique, c'est la logique interne des théories du jeu ou de la sympathie qui les conduit malgré elles à faire à l'érotisme esthétique une place. Quant à l'intellectualisme outré qui fut et qui redevient à la mode, il ne méconnaît l'érotisme, qu'en méconnaissant l'art lui-même ; arts de musée ou de bibliothèque et de conservatoire, arts de nécropole, il les mutile ou les corrompt par des exceptions, des proscriptions ou des admirations également arbitraires et artificielles ; et l'on peut dire que, semblable à certains carnassiers mangeurs de cadavres, il n'aime en approcher que lorsqu'il les sent bien morts.

Charles LALO.



NATURE MORTE

COLLECTION SIMON

GEORGES BRAQUE



GEORGES BRAQUE

Je n'aborde pas sans un sentiment de profonde émotion l'étude d'une œuvre, dont le rôle historique est désormais établi, mais dont l'entente implique une réelle connaissance d'un sujet à plus d'un titre troublant. Le nom de Georges Braque

Maison sur la colline, peinture 1908.

est si intimement lié à l'histoire du cubisme que faire sa monographie c'est entreprendre la tâche difficile entre toutes, de dresser le bilan de la peinture cubiste depuis son avènement jusqu'à nos jours et de retracer les phases de son évolution. Sans prendre parti dans le fameux débat sur les origines du cubisme, nous pouvons en suivre à travers l'œuvre de Braque le développement progressif.

En 1906, Braque travaille de concert avec les fauves : Matisse, Derain et Friesz, qui sortent de l'impressionnisme et s'efforcent de retrouver la forme en inscrivant les taches de couleur pure, dans un étroit et dense réseau de tracés graphiques, destinés apparemment à consolider la composition du tableau. L'on peut voir au mur de l'atelier de Georges Braque deux paysages datant de cette époque. Mais tandis que ses camarades de combat cherchent à résoudre un des problèmes essentiels de la peinture en exploitant une ou plusieurs formules, Braque sort du rang, dès qu'il découvre le sens précis d'un des principes directeurs de l'art cézannien. Il modèle tout d'abord par la lumière et forme la perspective en appliquant la loi, chère au maître d'Aix, de la structure concentrique. André Lhote a parfaitement défini cette loi dans un article de la « Nouvelle Revue Française », en observant que dans les tableaux de Cézanne, les horizontales entraînaient dans leur fuite la déformation des verticales. L'équilibre traditionnel, admis même par les impressionnistes, dont les réformes n'ont pu atteindre la forme dans son essence, est maintenant rompu. Il reste à dissocier, ne fut-ce que d'une manière provisoire, la couleur et la forme, dont l'évolution pendant quatre siècles a été parallèle. C'est à ce moment précis que la question des tons locaux, dont Braque fait un usage presque exclusif, prend toute son importance. Cette question et celle des rapports respectifs de la forme et de la couleur, fonction de la lumière, domine toute l'histoire technique de la peinture. Un historien

d'art américain, M. Huntington Wright, dans un livre remarquable encore que peu connu en France : « Modern Painting, », fait un historique du rôle de la couleur qui constituait, dit-il, dans les tableaux primitifs, une superstructure de la forme et que les peintres renaissants parvinrent peu à peu à y incorporer.

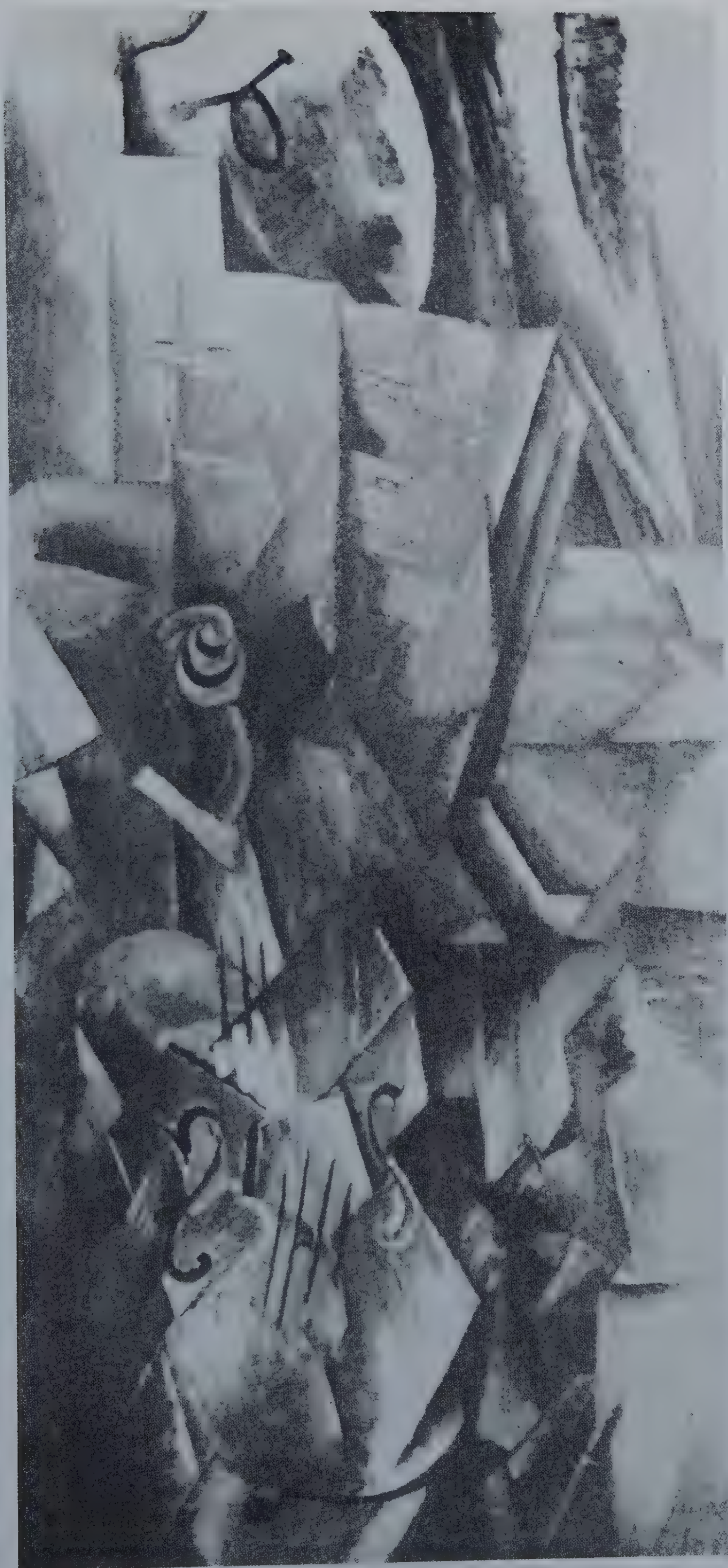
Cette couleur, d'abord greffée sur la charpente formelle comme l'écorce sur le tronc d'un arbre, dont elle reste autonome, apparaît chez Véronèse et surtout chez Rubens comme partie intégrante de la forme qu'elle anime, cependant qu'elle la détermine chez Gréco. Bonington, Constable et à leur suite Eugène Delacroix, utilisent et disposent selon une méthode scientifique les pigments colorés. Manet dépouille la couleur de sa gaine corporelle et substitue à la forme son équivalent plastique. Enfin Cézanne crée la forme au moyen de la couleur. Entièrement absorbé par l'étude de la couleur, M. Huntington Wright ramène tous les problèmes plastiques à la facture picturale et conclut naturellement au synchromisme, c'est-à-dire à l'emploi de la couleur pure, débarrassée de l'élément formel et descriptif. Notre confrère américain estime que seuls les peintres synchromistes sont parvenus à conférer à la couleur un pouvoir émotif direct. L'absolue logique des conclusions de M. Huntington Wright n'est pas contestable. Il est permis, par contre, de mettre en doute son point de vue initial. Négligeant la part de l'esthétique dans la production artistique, il ne tient pas compte de la *différence de conception* qui existe entre la peinture médiévale et la peinture renaissante, différence qui détruit *ipso facto* sa thèse un peu primaire du progrès en art. La *conception* est pourtant à la base de toutes grandes réformes. Nous verrons plus loin pourquoi le cubisme, qui est une esthétique et non une technique, comme on le pense communément, présente de plus sérieuses garanties de durée que l'impressionnisme ou le chromo-luminarisme.

C'est par réaction contre l'état de dépendance où vécurent

les successeurs de Claude Monet par rapport à la lumière qui altère, transforme et rend méconnaissables les tons spécifiques des objets, que Georges Braque, à qui répugnaient ces tricheries à tendances pseudo-naturalistes, proclame le règne absolu de la couleur locale, indépendante des effets d'éclairage extérieur qu'elle subit et auxquels elle demeure sujette. Il est clair qu'une semblable théorie est au point de vue physique fragile et relative, mais son application au domaine de l'art n'en reste pas moins possible et constitue, de la part de l'artiste, une preuve évidente de conscience professionnelle.

Soucieux jusqu'à l'excès de rendre non l'effet éphémère produit par la couleur, mais son essence même, Braque fait intervenir dans ses tableaux des matières extrapicturales. C'est ainsi qu'il entreprend d'ingénieuses compositions, dont les parties, jugées importantes, sont traitées en papier et ne figurent pas la réalité mais l'incarnent et se confondent avec elle. Cette période du cubisme marque déjà le désir que manifestent certains peintres d'objectiver leurs sensations. Ils représentent les objets non sous un angle visuel unique, mais tels qu'ils apparaissent lorsqu'on les regarde simultanément des points de vue variés. C'est ainsi qu'un visage humain peut être représenté à la fois de face, de dos et de profil à condition que l'ensemble organique du tableau n'en souffre pas. On a coutume d'appeler un tel mode de représentation la *synthèse optique*. Le peintre laisse au spectateur la faculté de faire le tour de l'objet sans recourir au trompe-l'œil. Une semblable opération est sans doute d'ordre spéculatif, mais elle permet de résoudre le problème de la troisième dimension, sans violer les lois de la surface. Il reste donc entendu que l'objet sera montré sous tous ses aspects et que le spectateur pourra l'embrasser entièrement d'un seul et unique regard.

Mais le peintre veut non seulement en donner une idée complète et le totaliser, mais lui conserver, quelle que soit sa posi-



BRAQUE

Dans l'atelier.
1909.

Collection Simon.

tion par rapport à notre œil, sa forme organique. C'est ainsi qu'un verre rond, ou une assiette ronde, placés sur un meuble à la hauteur de notre œil peuvent présenter une surface ovale. Qu'il pratique ou non la synthèse optique, le peintre cubiste, respectueux de la nature des choses, en indiquera la rondeur à la façon des primitifs, dont il adopte certaines données spirituelles, sans toutefois suivre la lettre de leur enseignement. La figuration de la profondeur par d'autres moyens que ceux transmis par les perspecteurs italiens, est une découverte dont le cubisme peut avec orgueil réclamer la paternité. Braque juxtapose des surfaces, dont les dimensions, les nuances et les valeurs varient. Ces surfaces jouent et finissent par former une profondeur qualitative sans rompre l'harmonie plane du tableau. Grâce à cette méthode, le peintre cubiste double le cap et évite un danger mortel, celui de sombrer dans la décoration murale. Braque qui se joue de plus grandes difficultés, traite la nouvelle perspective avec la grâce et la noble aisance qui le caractérisent. Mais que d'artistes en pareil cas recourent à la géométrie dans l'espace et aux effets de perspective linéaire ! Le cubisme n'est ni une tentative de nivellement, ni une assurance contre la médiocrité !

Quoi qu'on ait dit, quoi qu'il dise lui-même, je n'ai jamais fait grand cas de la prétendue influence exercée sur Braque par la peinture en bâtiment, dont il n'utilisa les ingénieux subterfuges qu'au moment où la question des tons locaux apparut à ses yeux dans toute son ampleur. La technique, comme toujours suit l'esthétique, qui la détermine. Il est d'ailleurs fort admissible que l'expérience purement professionnelle de Braque ait eu sur l'ensemble de son œuvre les meilleurs effets. Mais la légende de la rénovation de l'art de peindre à l'aide des procédés quasi-mécaniques, n'est qu'une légende et vaut ce que valent ses trop crédules auteurs.

Il nous reste à étudier le processus créateur de Braque qui



Violon. *Peinture 1913.*

G. Braque

Collection Simon.

diffère sensiblement de celui des peintres antérieurs. Cet artiste peint sans modèle. Au lieu de disposer sur une table les éléments d'une nature morte et de travailler ensuite sur ce motif préétabli, il compose directement sur la toile et imagine des motifs pour n'obéir qu'aux lois du tableau. Ne nous dissimulons pas les nombreux inconvénients que présente une telle méthode de travail. Pour peu qu'il soit pauvrement doué ou qu'il manque d'esprit d'invention, l'artiste risque d'aboutir au poncif. Mais Georges Braque en tire un excellent parti. En sa qualité de peintre, il voit en couleurs et en formes non en objets. Tandis qu'un Matisse ramène à l'état de taches de couleur les objets environnants, Braque, transforme en objets les taches de couleur, qui s'imposent à sa vision. S'il confère par exemple à une tache blanche la forme d'une partition de musique, c'est qu'il imagine à tort ou à raison que la mémoire visuelle intervenant, l'impression de blancheur produite par une simple tache serait moindre que celle offerte par le spectacle d'un livre ou d'un journal qu'on sait être blancs par habitude.

On a souvent reproché à Braque son actuelle matière. Cette matière modulée, au dire de certains, lui a valu d'être opposé à tous les autres cubistes et associé à des peintres qu'il eut certes désavoués. Braque n'est pas et ne saurait être rendu responsable de ces manœuvres de diversion, où excellent les stratèges de la presse. Il nie moduler. Il s'interdit seulement de confondre ces deux notions à son gré presque antinomiques : l'à-plat et le ton local. Il estime que les variations de couleur à la surface d'une poire ou d'une pomme sont des attributs constitutifs de ces fruits et indépendants de l'ambiance atmosphérique. Je cite ici presque textuellement les paroles de Braque, dont le système de défense paraît viable.

La personnalité de ce bel artiste me dispense de porter sur son œuvre ces vaines appréciations qui dans les cadres d'un



Collection Simon

La Cheminée (1911)

Georges Braque



Violon (papiers collés) (1913) *Collection Simon*

Georges Braque



Le Violon (1914) *Collection Simon*

Georges Braque



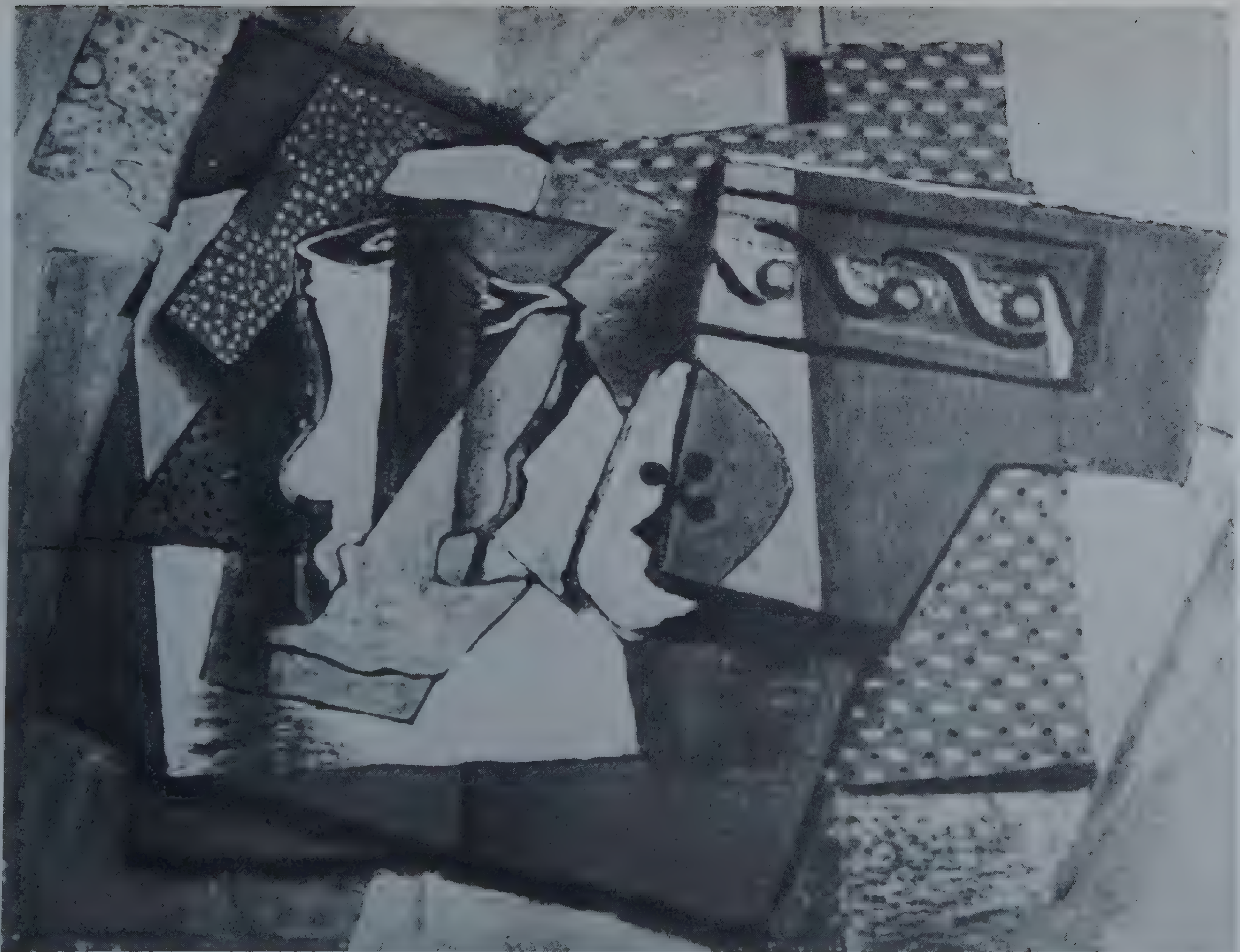
Le Violon (1914) *Collection Simon*

GEORGES BRAQUE



Violon et Verre (1914) — *Collection Simon*

Georges Braque



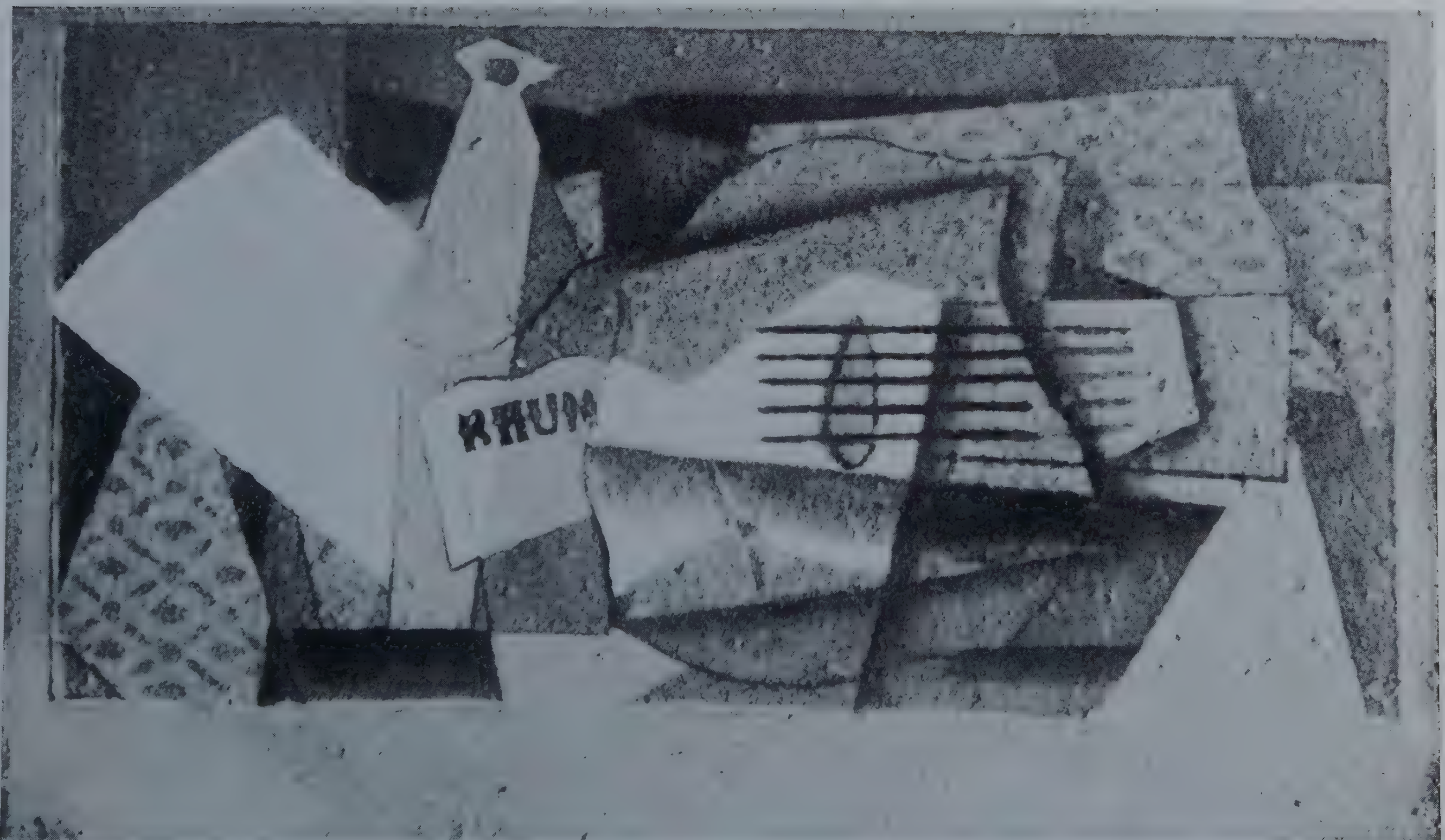
Violon et Verre (1914) — *Collection Simon*

GEORGES BRAQUE



Verre et Carte *Collection Simon*

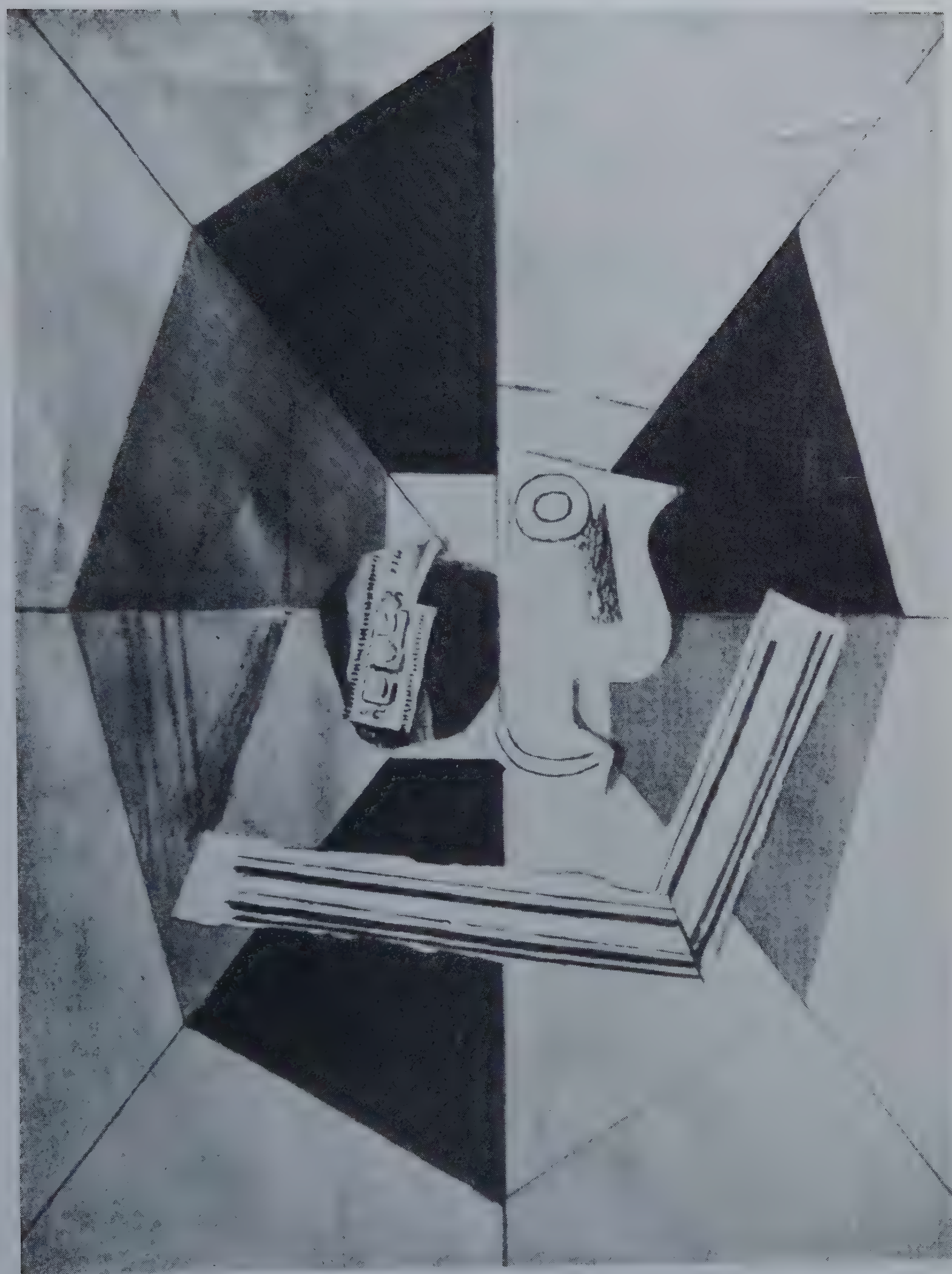
GEORGES BRAQUE



Bouteille de Rhum et Mandoline (1920)

GEORGES BRAQUE

Collection Simon



Le Violon. *Papiers collés*, 1914. G. Braque *Collection Simon.*

article de revue prennent l'allure de compliments. Georges Braque est un peintre qui pense, voit et s'exprime en peintre. Ce n'est pas un jongleur d'abstractions. Il résout les problèmes plastiques en bon artisan, face au chevalet, et le pinceau à la main.

Un tableau de Braque est un monde enfermé dans un cadre ; un monde jouissant par rapport à la nature d'une large autonomie. Il figure des instruments de musique, et des objets d'usage quotidien, dont la forme reste invariable depuis longtemps. Braque infirme ainsi la thèse de ceux qui s'obstinent à voir dans la peinture cubiste l'expression d'une civilisation mécanique et d'un siècle industriel. Comme l'a fait remarquer si justement M. Daniel Henry dans son « Weg zum Kubismus ». l'ancêtre direct de Braque est Chardin, dont il a hérité le goût rare, le sens de la mesure, la vision sereine, l'humeur égale et la claire intelligence.

Bien qu'il passe, en sa qualité de cubiste, pour une peintre qui dispose en toute liberté des éléments qui lui sont fournis par la nature, Braque est un esprit trop droit et un ouvrier trop honnête pour jouer au prestidigitateur. Il ne déforme pas dans le sens décoratif, il n'élimine ni n'ajoute pour provoquer d'harmonieux rapports d'angles. L'économie de ses moyens plastiques fait la richesse singulière de son art. Le cubisme de Braque n'est pas une évasion de la nature, mais un surnaturalisme ennobli et purifié.

Waldemar GEORGE.

PAR SUITE DE L'ABONDANCE DES MATIÈRES, LA SUITE DE L'ÉTUDE DE GEORGES MIGOT : " ESSAI POUR UNE ESTHÉTIQUE MUSICALE " ET " PARLONS PEINTURE " DE M. LÉONCE ROSENBERG, PASSERONT DANS NOTRE PROCHAIN NUMÉRO.

N. D. L. R.

CHARLOT

On parle toujours de rendre la vue aux aveugles. C'est malaisé. Et puis, pourquoi donc faire, s'ils préfèrent ne point voir ? Ils n'ont pas encore aperçu ce qui est sous leurs yeux depuis des siècles et des siècles, alors que les voyants avouent qu'ils sont fatigués de le voir. Comment, alors, apercevraient-ils cette œuvre qui s'ébauche à peine et que si peu devinent, même parmi les voyants ? Car voici un art nouveau, qui est celui du mouvement, c'est-à-dire du principe même de toutes les choses qui sont. Et le moins conventionnel de tous. Un immense orchestre visuel dont les sculpteurs des bas-reliefs indiens et les peintres du drame des lignes et des masses en action, Michel-Ange, Tintoret, Rubens, Delacroix ont été les précurseurs. Quelque chose comme la peinture bougeant et se renouvelant sans cesse dans une symphonie visible où le rythme de la danse et les échanges mystérieux du poème musical rôdent, se rencontrent quelquefois et fusionneront un jour. Et la mécanique asservie pour soumettre au regard de l'homme l'univers des formes agissantes et le restituer dans un espace où la durée se précipite après l'avoir spiritualisé et ordonné dans son cœur. Un art nouveau, qui n'a rien à voir, en tout cas, avec le théâtre, qu'on a peut-être même eu tort, que j'ai sans doute eu tort moi-même de rattacher à la plastique. Un art nouveau, encore inorganique, et qui ne trouvera probablement son rythme propre que quand la société aura trouvé le sien. Pourquoi le définir ? Il est embryonnaire. Un art nouveau crée ses organes. Nous ne pouvons que l'aider à les dégager du chaos.

Un homme — un seul — l'a déjà tout à fait compris. Un seul homme en sait jouer comme d'un clavier à plusieurs plans où tous les éléments sentimentaux et psychologiques qui déter-

minent l'attitude et la forme des êtres, concourent à confier à la seule expression cinégraphique le déroulement complexe de leur aventure intérieure. Il ne parle jamais. Il n'écrit jamais. Il n'explique jamais. Il n'a pas même besoin d'enfermer le geste éphémère dans le symbole stylisé de la mimique. Par lui, le drame humain possède un instrument expressif qu'on ne soupçonnait pas et qui sera, dans l'avenir, le plus puissant de tous. Un écran, où tombe un faisceau de lumière. Nos yeux en face. Et, derrière eux, le cœur. Il n'en faut pas plus pour faire sourdre de ce cœur une vague d'harmonies vierges, l'intelligence brusque de la nécessité de tout, de la monotonie grandiose et poétique des passions. Car il y a, sur cet écran, des formes qui agissent, des visages qui reflètent, un jeu enchevêtré et continu de valeurs, de lumières, d'ombres se composant et se décomposant sans arrêt, pour réunir les impulsions et les volontés qu'ils expriment aux sentiments et aux idées du spectateur. Charlot, le premier entre tous les hommes, a su réaliser un drame cinéplastique — et rien que cinéplastique — où l'action n'illustre pas une fiction sentimentale ou une intention moralisante, mais fait un tout monumental, projetant du dedans de l'être dans sa forme visible même et son milieu matériel et sensible même, sa vision personnelle de l'objet. C'est là, me semble-t-il, une très grande chose, un très grand événement, analogue à la concentration en eux-mêmes de tous les éléments colorés de l'espace par Titien, de tous les éléments sonores de la durée par Haydn pour en créer leur âme propre et la sculpter devant nous. On ne s'en rend évidemment pas compte parce que Charlot est un pitre, et qu'un poète est, par définition, un homme solennel qui vous introduit dans la connaissance par la porte de l'ennui. Cependant, Charlot m'apparaît aussi comme un poète, et même un grand poète, un créateur de mythes, de symboles et d'idées, l'accoucheur d'un monde inconnu. Je ne saurais dire

tout ce que Charlot m'a appris, et point du tout en m'ennuyant. Car je l'ignore. Car c'est trop essentiel pour être défini. Car chaque fois qu'il m'apparaît, j'éprouve une sensation d'équilibre et de certitude qui fait foisonner mes idées et délivre mon jugement. C'est ce que j'ai en moi qu'il me révèle. Ce que j'ai en moi de plus vrai. De plus humain, c'est-à-dire. Qu'un homme arrive à parler à un homme, n'est-ce pas exceptionnel ?

J'ai lu récemment, je ne sais où, que Charlot ne dormait pas, quand il composait son drame. Que nerveux, irritable, distrait, ou saisi d'enthousiasmes brusques il orientait, six mois durant, tout son esprit douloureux et tendu à sa réalisation. Cela ne m'a pas surpris. J'ai lu, plus récemment, qu'il renonçait au Cinéma. Cela, je ne l'ai pas cru. Celui qui pense, s'il continue de vivre, ne peut renoncer à penser. Et Charlot pense, si l'on me permet cet adverbe effroyable, cinématographiquement. Charlot ne peut se délivrer de sa pensée qu'en lui donnant le corps sensible où le hasard lui en fit situer le symbole. Ne vous y trompez pas. Charlot est un conceptualiste. C'est sa réalité profonde qu'il inflige aux apparences, aux mouvements, à la nature même, à l'âme des hommes et des objets. Il organise l'univers en poème cinéplastique et lance dans le devenir, à la manière d'un dieu, cette organisation capable d'orienter un certain nombre de sensibilités et d'intelligences et par elles, de proche en proche, d'agir sur tous les esprits.

On le sait, Charlot n'est pas qu'un Cinémime (1). Il ne joue pas que son rôle. Mieux, il ne « joue pas un rôle ». Il conçoit l'univers d'ensemble et le traduit par le moyen du Cinéma. Il imagine le drame. Il le règle. Il le met en scène. Il le met au point. Il joue séparément les rôles de tous ses comparses, le

(1) Je parle du Charlot des deux ou trois dernières années. Avant il n'était qu'un comparse dans une bouffonnerie quelconque. Qui devinerait Shakespeare ou Molière, si Shakespeare ou Molière jouait dans une pièce de Scribe, ou même de Racine ?

sien, et réunit le tout dans le drame définitif après en avoir fait le tour, l'avoir vu sous tous ses aspects, en procédant comme un grand peintre, de la masse globale selon laquelle il l'a conçu à la réalisation des saillies, des enfoncements, des contrastes qui en dérivent, choisissant, combinant, caractérisant sans cesse, — ou comme un musicien qui dispose d'un orchestre immense, puisant dans ses trésors polyphoniques pour varier à l'infini l'expression de son chagrin, de sa joie, de sa surprise, de son désenchantement. Une architecture essentielle, qui se cherche et se trouve d'un bout à l'autre de la trame autour de qui s'organise le film, en fait une chose fermée et comme circulaire, dont chaque scène est déterminée par la conception de l'ensemble, comme ces coupoles parasitaires tournant autour de la grande coupole centrale, dans ces vieilles églises de l'ordre byzantin où la musique même des sphères semble ordonner leur ronde et disposer l'harmonie continue de leur groupe en mouvement. Une architecture, je dis bien, qui est dans le cerveau de l'homme, et passe avec tant de rigueur dans son geste, quelque désordonné que paraisse ce geste, qu'il s'équilibre toujours, ainsi qu'une danse rythmique, autour de l'idée centrale, à la fois douloureuse et comique, où il puise ses motifs.

Car je vois fort bien ce qui sépare Charlot d'un comédien ordinaire, — interprète d'idées, de sentiments, de formes qu'il n'a pas lui-même combinés —, mais point du tout du peintre, du musicien, du géomètre, l'objectif, la bande et l'écran jouant le rôle de la toile, des pinceaux, des couleurs, du compas ou des instruments de l'orchestre. Et je vois par où, tout comme un peintre, un géomètre, un musicien, il entre en conquérant dans l'empire des poètes... Voici le farfadet narquois qui disparaît en dansant dans l'ombre d'un couloir sordide ou sur la lisière d'un bois. Voici Watteau, voici Corot, les grands arbres encadrant la guirlande des farandoles, le

crépuscule vert et bleu qui s'enfonce sous les feuilles, le pauvre emporté par le songe, avec ses souliers éculés, ses gambades grotesques et charmantes, parmi les nymphes qui l'entraînent dans les prés ensoleillés. Entouré de divinités éternelles, la sorcière, la sirène, Hercule, ou bien le Minotaure à forcer dans son antre avec sa petite canne et son invincible candeur, voici le lutin associant à sa joie humble, à sa souffrance ridicule, la grande complicité poétique du vent, de la lumière, des murmures sous les branches, du miroitement des rivières, de la plainte des violons. J'ai dit ailleurs qu'il me fait penser à Shakespeare. Je suis bien obligé de le redire, puisque la plupart accueillent mon insistance par des sourires supérieurs et que pourtant cette impression s'accuse toutes les fois que je le vois. D'une complexité sans doute moins grandiose — Charlot n'a pas trente ans — il a ce même lyrisme éperdu, mais lucide. A l'état sans cesse naissant et jaillissant de son cœur, il a, comme lui, cette fantaisie sans limites, qui unit dans le même geste, spontanément, l'enchantement ingénu que la vie soit si magnifique et la conscience souriante, c'est-à-dire héroïque, de son inutilité. S'il penche du côté du rire, comme Shakespeare du côté de l'enivrement lyrique, c'est, comme lui, pour s'évader de ses expériences fâcheuses. Il rit de lui, même quand il souffre, et même quand il chante. La plus cruelle clairvoyance observe les effusions les plus fraîches du cœur, et les élans sentimentaux, à l'instant où ils se confient au plus splendide accueil des astres, glissent sur quelque limaçon.

Pauvre Charlot ! On l'aime, on le plaint, et il rend malade de rire. C'est qu'il porte en lui, comme un fardeau dont il ne se délivre une seconde qu'en exigeant de notre joie qu'elle l'aide à le porter, le génie des grands comiques. Il a, comme eux cette imagination exquise qui lui permet de découvrir, non seulement dans chaque incident, mais dans chaque fonction

de la vie quotidienne, un prétexte à souffrir un peu, ou beaucoup, à rire de soi beaucoup, ou un peu, en tout cas toujours, et à en voir, sous la splendeur et le charme des apparences, la vanité. Nous savions bien, avant lui, qu'au fond de tout drame il y a une farce, au fond de toute farce un drame, mais que ne savons-nous pas ? Un homme arrive, et, parce qu'il le *découvre*, il nous apprend tout ce que nous savions. Celui-là a les moyens simples qui sont ceux de la grandeur. Court-il quelque péril grave ? Une distraction énorme le prend au milieu de ce péril. A-t-il quelque douleur à vaincre ? Il se paie un plaisir grotesque qui la lui fait oublier. Quelque grand sentiment le traverse-t-il ? L'homme ou la nature intervient pour le ridiculiser. Et si l'amour même le condamne à quelque geste pathétique, le voilà pris de hoquet.

Immense ironie des passions et des choses ! Elle l'a fait ainsi qu'il ne les voit qu'au travers d'elle. Et l'affreux, voyez-vous, c'est qu'il désire les choses et éprouve les passions. Qui donc devine son remords, sa peine, ses élans exquis de pauvre qui se dépouille sans le dire pour plus pauvre que lui ? Qui, sa bonté évangélique ? Il aime, et nul ne le voit. Il a faim, et nul ne le sait. Il ne s'en fâche pas. Il ne s'en étonne même pas. Car lui-même se surveille et ne peut se prendre au sérieux. Et ces contrastes, où chacun de ses gestes emprunte sa puissance comique, il n'a pas besoin, pour les voir, d'observer le monde. Ils sont en lui. Ils sont l'exposé perspicace du spectacle cruel que sa propre pensée lui offre. Pour qu'ils s'élèvent au plus haut style, il lui suffit de les porter du domaine moral qui fait la trame de ses jours et sans cesse oppose à ses plus nobles illusions la réalité sordide, dans le domaine infiniment plus vaste de la vie sociale et psychologique entière où, sous chaque visage, chaque geste, chaque objet, un dieu guette narquoisement pour enfoncer un dard empoisonné dans le cœur de l'innocence ou abattre d'un sourire le triomphe de la

sottise et de la brutalité. ..Il boxe, mais comme un policeman survient, il danse. Ivre, et traîné par les pieds, il cueille une fleur au passage. Homme de peine, il s'affaire, s'éreinte, sue, et c'est pour attraper des mouches. Installé pour dormir dans un terrain vague, il bouche le trou d'une planche pour éviter les courants d'air. Dans la tranchée inondée, il s'enroule à l'heure du sommeil dans sa couverture, baille, s'étire et disparaît paisiblement sous l'eau. Mourant de faim, et attablé devant un plat de haricots, il les mâche et les avale un à un. Partant pour le bonheur, ses yeux dans les yeux de l'aimée, il disparaît dans un puits. Pour se reposer de la danse, il s'assied, mais sur un cactus. Je n'en finirais pas. Car sa misère — il est toujours misérable, Charlot, bohême, errant, songe-creux, gobe-lune et si paresseux qu'il est forcé de déployer, pour vivre, un effort incessant d'imagination et d'ingéniosité, et si candide que pour qu'il aperçoive un poing qui le menace il faut qu'il le reçoive sur le nez — sa misère est le canevas sur lequel il tisse en tous sens les fils d'or de sa prodigieuse et ondoyante fantaisie. Il serre soigneusement ses guenilles dans le coffre-fort d'une banque. Il tire sur des manchettes absentes et se mire avec complaisance dans le vernis hypothétique du cuir crevé et gondolé de ses ribouis. Il brosse sa canne avec soin. Et l'élégance qu'il en tire, comme aussi de son vieux melon un peu incliné sur les yeux, et de ses mines, de ses saluts, de ses manières, de ses sourires d'initié mondain, emprunte à son contraste permanent avec sa mise, — chemise absente, hardes tenues par des épingles, extraordinaire silhouette de dandysme loqueteux, — l'énorme allure comique où le génie anglo-saxon révèle, de Shakespeare au dernier des pitres, sa formidable originalité. Faite de quoi, je n'en sais trop rien. D'une chose joyeuse et sombre. L'imperturbable sérieux dans la farce, sans doute. La présence constante dans chaque mot et chaque geste, de notre volonté organisante et des catastrophes du

hasard. La distraction du rêveur devant le drame qui se joue, peut-être, et quand il est pris par le drame, la surprise qu'il y ait le drame et le retour attendri sur lui-même parce qu'il n'y peut échapper. En tous cas, l'un des sommets abrupts atteints par le génie de l'homme, où celui-là se maintient par la constance du style qu'il imprime à son art entier. Style grandiose, que la monotonie de ses moyens essentiels apparente au théâtre antique, en donnant à la personnalité puissante de l'artiste une allure fatale, irrésistible comme les jours et les saisons, et la mort, et le destin, et pour tout dire impersonnelle : j'ai parlé de sa canne et de son melon, de ses souliers, de ses guenilles, immuables comme le cothurne et le masque du drame grec. Mais que dire de sa démarche, qui prend un rythme musical, de ses pieds en dehors, de ses sautillements de jubilation et d'allégresse, de ses oscillations éperdues sur un talon, de ses virages à angle droit, de ses pas de fantaisie dans le danger ou la lutte, de cette silhouette de pantin mécanique et falot où toute humanité tressaille ?

En somme, l'homme qui s'exprime ne nous parle vraiment que s'il nous conte son aventure à travers la vie, et s'il sait nous la conter. Son aventure spirituelle, s'entend. Rien hors de là. Que nous importe ce qui ne peut nous arriver ? Charlot objective puissamment son inaptitude à la vivre, qui est la nôtre, ce que sait bien le philosophe et de quoi se console l'artiste en lui donnant l'apparence de ses illusions et en jouant, avec ces illusions déchues, une farce héroïque qu'il regarde dans son miroir. Toujours battu, toujours vaincu, Charlot se venge, mais ça n'est jamais méchant. Il se venge en faisant des blagues ou, ce qui est encore plus drôle, des bévues qui obligent les autres à porter une part de ses humiliations. Et la plus lourde. Quand il dénoue, du dessous de la palissade, les cordons des souliers du policeman qui le guette, je sais bien qu'il le fait exprès. Mais c'est moins sûr, s'il marche sur le pied du

goutteux qui persécute son amie. Son innocence et sa malice marchent du même pas. Et d'ailleurs, n'est-il pas vrai, c'est par malice qu'il nous donne le spectacle de son innocence. Quand il arrive en retard chez son maître et offre son pauvre derrière au coup de pied qui ne vient pas, quand, de son lit, il secoue sa cuvette et traîne à terre ses souliers pour lui faire croire qu'il se lève, une joie divine m'emplit. Il se venge mieux que naguère, il nous venge tous, ceux qui furent, ceux qui viendront. Par son fatalisme et sa résignation, il est vainqueur de la fatalité et des despotes. Que pèse la mort ? Que pèse le mal ? Il fait rire avec sa souffrance. Les dieux fuient de toutes parts.

Les dieux fuient, parce qu'il juge du dehors la passion qui le dévaste, et s'il accepte leur domination, leur refuse son respect. Ainsi s'empare-t-il du droit de juger aussi la nôtre et de nous autoriser à envisager sans honte notre propre infirmité, notre propre misère, notre propre désespoir. Il ne rit pas de tel ou tel, il rit de lui, et par conséquent de nous tous. Un homme qui peut rire de lui délivre tous les hommes du fardeau de leur vanité. Et, comme il a vaincu les dieux, il devient dieu pour les hommes. Songez donc, il fait rire avec sa faim même, avec *la faim*. Son repas à l'étal du marchand de beignets, ses ruses pour dissimuler ses larcins, jouer la distraction, l'indifférence, son air absent et détaché alors que ses boyaux crient, qu'il est défaillant, livide et qu'approche le policeman, puisent leur violence comique dans celle de toutes nos souffrances qui doit prêter le moins à rire, la crédulité du rêveur n'ayant rien à voir avec elle, ni l'amour-propre du sot. De quoi donc rions-nous, même quand nous avons eu faim, ou mieux encore nos enfants, infamie à nous crever les yeux pour ne plus voir, à nous enfoncer le poing dans la gorge pour y arrêter le spasme, à nous casser les dents avec leur choc convulsif ? Je pense que c'est, là encore, et là surtout, le contraste étant plus terrible,

de la victoire de l'esprit sur notre propre tourment. Car il n'y a rien d'autre, au fond, qui affirme l'homme pour nous, qu'il soit un clown ou un poète.

Ce pessimisme constamment vainqueur de lui-même, fait de ce petit pitre un esprit de grande lignée. L'homme qui oppose sans cesse la réalité à l'illusion et accepte de jouer avec leur contraste s'apparente, je l'ai dit, à Shakespeare, et pourrait se réclamer de Montaigne. Inutile de dire qu'il a pu les lire — j'ai vu, je ne sais où, que Shakespeare ne le quittait pas — mais qu'il n'en avait nul besoin. On a, sans l'avoir connu, les traits du plus lointain aïeul. En tout cas c'est l'esprit moderne tel que Shakespeare, suivant Montaigne, l'a orienté et tout illuminé d'aurore : l'homme dansant, ivre d'intelligence, sur les cimes du désespoir. Il y a bien une différence. Le langage, chez Charlot, n'est plus de convention : le mot est supprimé, et le symbole et le son même. C'est avec ses pieds qu'il danse. Encore sont-ils chaussés d'invraisemblables croquenots.

Chacun de ces pieds, si douloureux et si burlesques, représente pour nous l'un des pôles de l'esprit. L'un se nomme la connaissance, et l'autre le désir. Et c'est en bondissant de l'un sur l'autre qu'il cherche ce centre de gravité de l'âme que nous ne trouvons jamais que pour le perdre aussitôt. Cette recherche est tout son art, comme elle est l'art de tous les hauts penseurs, de tous les hauts artistes et, en dernière analyse, de tous ceux qui, même sans s'exprimer, veulent vivre profondément. Si la danse est si près de Dieu, j'imagine, c'est qu'elle symbolise pour nous dans le geste le plus direct et l'instinct le plus invincible le vertige de la pensée qui ne peut réaliser son équilibre qu'à la condition redoutable de tournoyer sans relâche autour du point instable qu'il habite, et de poursuivre le repos dans le drame du mouvement.

Elie FAURE.

L'ESTHÉTIQUE
ET
L'ESPRIT

Il y avait déjà avant la guerre des hommes trop pressés — mais, dans la marche générale des choses, on constatait encore quelque douce et honnête lenteur.

La plupart des artistes, les poètes surtout, attendaient patiemment. Tous les fruits qui pendaient au rameau de ces arbres n'étaient pas des primeurs. Il y avait des garçons de vingt-cinq à trente ans qui n'avaient encore rien publié et qui n'osaient pas monter à l'assaut des revues les plus jeunes, les plus ouvertes, les plus avancées.

Aujourd'hui c'est le temps lui-même qui se presse et le soleil passe trop vite pour dorer tous les fruits. Le vent rapide les cueille. Le temps normal c'est une espèce de tourbillon qui prend les hommes, les œuvres et les monte à certaine hauteur, les montre et les reprend, les met dans l'ombre. Le bouchon monte et redescend et dans ce maëlstrom vertigineux la légèreté et la virtuosité elles-mêmes s'assurent difficilement une actualité constante.

Les voix d'hier sont devenues lointaines — il faut être partout et plusieurs fois vivant ou affronter l'oubli ; et si l'on veut parler de ce qui se faisait encore tout à l'heure, il faut déjà tourner la tête.

***

Et c'est dans ce courant précipité, dans ce fleuve rapide

de passions et d'idées que les mouvements artistiques s'orientent et que les esthétiques s'échafaudent.

Je dis « les esthétiques », car si tout le monde regarde à peu près du même côté, c'est avec des yeux bien différents et des idées souvent contradictoires.

Tout le sujet de mon article est dans ce fait : un besoin absolu d'idées esthétiques fermes qu'a notre époque et la difficulté que rencontrent les esprits à fixer ces idées.

***

Pour ne pas aller rechercher trop haut, ce qui nous entraînerait trop loin, les sources de la poésie moderne, nous en commencerons l'étude à cette période d'immédiate avant-guerre où les principaux éléments du groupement d'aujourd'hui se trouvaient à peu près réunis.

Bien entendu à ce moment-là il n'était nullement question d'esthétique ; personne n'y pensait, surtout en poésie où la fantaisie et la liberté la plus grande étaient les seules règles données et admises.

La base nécessaire à toute esthétique manquait — l'esprit n'y était pas non plus.

D'ailleurs l'importance considérable du mouvement pictural assurait aux œuvres ressortissant à cet art l'universelle attention. Les revues littéraires n'intéressaient que dans la mesure où elles s'occupaient des arts plastiques — je parle bien entendu des revues nouvelles et non pas de celles qui durent étant nées aux époques précédentes — cela est resté d'ailleurs ; et aujourd'hui, les deux mouvements, littéraire et artistique, avancent parallèlement et de conserve.

La peinture sortait de cette période de tâtonnement que traversent tous les arts nouveau-nés. Elle présentait des œuvres.

Rien n'était encore définitif, mais tout était sauvé et une aisance entrait dans la création des œuvres qui leur donnait enfin une saveur que beaucoup jusque là niaient d'y voir jamais.

Le cubisme, d'ailleurs, sortait de France, passait à l'étranger et, comme la poésie moderne le fit en 1917, par certains

intermédiaires étrangers venus à Paris, il allait influencer tous les jeunes peintres de tous les pays.

La poésie nouvelle à ce moment là était à peu près ignorée hors de France. Ce qui se traduisait à l'étranger, c'était la production la plus classique des jeunes poètes.

Les œuvres originales ne manquaient pas cependant, mais nous dirons tout à l'heure pourquoi il en était si peu question et pourquoi il a pu à un moment donné en être tout autrement et à tel point que, par exemple, en Espagne même, un mouvement poétique analogue au nôtre est né spontanément par infiltration d'influences dès 1917 ou 1918.

***

Les œuvres d'un, puis de plusieurs artistes sont à la naissance de tout mouvement, de toute école quelle qu'en soit plus tard l'étendue.

Cette étendue échappe d'ailleurs bientôt à l'influence initiale et on va jusqu'à perdre complètement le contact. Chaque esprit a donné à l'idée primitive une entorse et les premiers éléments ne sont plus reconnaissables dans les derniers résultats. Il n'en reste pas moins que c'est à la même impulsion primordiale que tout le mouvement doit d'exister. Or ce mouvement qu'est-ce qui contribue à l'étendre de façon si considérable ? Non pas seulement les œuvres, non pas les idées du début, modestes et silencieuses. Ce sont les théories, les polémiques, les manifestes.

L'intérêt suscité l'est surtout par le bruit des idées, même fausses, émises autour des œuvres produites et qui n'en peuvent mais.

Il est certain que si telle manifestation d'art aujourd'hui connue universellement n'avait eu pour toute matière que les œuvres créées, il n'en serait pas question en dehors d'un groupe infime d'artistes intéressés. Mais les théories ont été émises soit par les peintres, soit par les critiques et aussitôt, dans le monde entier une minorité d'abord, puis une majorité de gens assez indifférents s'est passionnée ...pour ces théories, surtout, ne l'oublions pas. Cela paraît étrange. Rien de plus naturel. On ne porte pas de véritable intérêt à des œuvres qu'on

n'aime pas, on aime au contraire beaucoup s'occuper d'idées que l'on réprouve. Or, pour aimer, il faut une sensibilité artistique élevée, une éducation — tout le monde en manque ; pour comprendre ou, tout au moins, discuter il ne faut qu'un peu d'intelligence — tout le monde en a.

***

On notera que sans tout ce bruit les choses se passeraient aussi bien, peut-être mieux ; mais l'observation est à faire et l'on peut, si le principe est bon, admettre que sa divulgation, son expansion soient chose utile, et en même temps constater l'avantage qu'a la théorie de susciter plus d'intérêt et d'aller l'éveiller plus loin que ne sauraient le faire les œuvres elles-mêmes.

Bien entendu, notre avis demeure que les œuvres seules comptent finalement et que les vraies bonnes idées servent à créer et non à discourir.

***

Ici, il faut marquer deux caractéristiques contradictoires de notre époque. Tous les éléments jeunes sont ballotés entre deux sentiments contraires : d'abord, un inconscient autant qu'impérieux besoin d'orientation commune, de direction unique, de groupement, même de généralisation des trouvailles les plus personnelles ; ensuite un extrême amour-propre d'auteur, un individualisme absolu, une soif d'originalité excessive et que l'on retrouve au même degré chez les plus banaux, les plus vulgaires, les plus impersonnels, pour tout dire chez les imitateurs les plus plats.

Jamais cette tendance à l'imitation n'a été marquante dans les œuvres autant que de nos jours. Dès qu'une personnalité un peu plus forte se dresse, elle groupe autour d'elle une nuée d'imitateurs. Aucun d'eux d'ailleurs n'accepte d'être traité comme tel ; tout le monde est aussitôt prétendant à l'originalité et même à la maîtrise et les titres d'élève ou de disciple qui ne furent jamais mieux mérités ne parurent non plus jamais moins supportables. Nous croyons d'ailleurs voir ici

un très grave défaut et, puisque l'occasion s'en présente, expliquons-nous vivement à ce sujet. En art l'influence n'est après tout qu'une chose parfaitement licite. Tout se tient, se relie, se ramifie dans ce domaine.

Les plus grands artistes ont subi à un moment donné des influences ; certains en ont subi durant toute leur carrière. C'est une question de doit et avoir parfaitement légitime entre personnes solvables. Emprunter n'a jamais rien eu de commun avec voler. Et pourvu que tout soit remboursé, même et surtout dans une autre monnaie, la balance est faite et le débiteur dégagé.

Mais il en est, sur ce plan comme ailleurs : le riche paie, le pauvre nie sa dette. Vaut-il pas mieux après tout que fabriquer de faux billets ? Il n'est sans doute pas besoin d'autre raison pour qu'on doive sur ce chapitre tout excuser.

***

Au-dessus de ces deux sentiments une préoccupation récente s'empare de toutes les têtes.

En 1916 — le moment était venu où l'on pouvait parler *d'esthétique*, je l'ai fait dans *Nord-Sud* parce que l'époque était à l'organisation, au rassemblement des idées, parce que la fantaisie faisait place à un plus grand besoin de structure et que ce sentiment parlait assez fort en moi, pour que je fondasse une revue pour l'exprimer et pousser une idée à la réalité. L'événement m'a donné entièrement raison. Les jeunes gens qui naissaient au monde littéraire à ce moment se groupèrent dans cet organe de combat — le dernier d'un genre qui n'a plus aujourd'hui le droit de vivre — et une esthétique vraiment nouvelle s'affirma attirant vivement l'attention que les œuvres isolées avaient jusque là laissée distraite.

Aujourd'hui c'est une préoccupation qui meuble l'esprit de tous les artistes et dont aucune revue vivante ne se passe.

***

La théorie, à côté de l'art n'est rien, précisément parce qu'elle est à côté.

L'esthétique est au contraire partie de l'art. Elle est dans l'esprit et l'esprit c'est l'artiste lui-même. L'esthétique est une armature, l'esprit une mesure qui permet l'art, qui le soutient, qui le situe dans la vie au lieu de l'y laisser traîner.

L'esprit, ai-je dit ailleurs, *fait l'époque — les moyens différencient les œuvres.*

Cette ambiance permet des œuvres qui ont une parenté sans que leur aspect soit semblable. Parce que d'une façon générale des goûts et des dégoûts pareils déterminent les actes des artistes d'un même temps — les mœurs sont atteintes, la vie autrement organisée, tout prend une autre forme et une autre couleur — c'est l'époque.

Les œuvres sont là pour la marquer plus longtemps que tout ce qui n'est que passager.

Mais *les moyens différencient les œuvres* — et c'est ce que beaucoup oublient de méditer. Car si les moyens restent, chez plusieurs, les mêmes, une répétition inutile s'ensuit. Une équivoque naît de cette similitude gênante là où tout a besoin d'être séparé.

Les moyens c'est l'art même et c'est en eux qu'on peut reconnaître un artiste solide, plein de force créatrice d'un insignifiant suiveur.

Certains artistes apportent leurs moyens personnels, les autres les *appliquent* — bien ou mal, du reste, plus souvent mal.

Or, ce qui échappe le plus à ceux qui traitent la question, devant une œuvre d'art — c'est l'art.

Ce dont on tient le moins compte à un artiste c'est de son art. Etonnante anomalie ! Ce qu'on lui demande — ce dont on se préoccupe ? Les sentiments. C'est-à-dire ce qui n'est là que par surcroît et ne doit y être que malgré soi. Sentiments humains parce que c'est un homme qui s'exprime et rien au delà. Un peu plus de sentiments personnels rend l'œuvre insupportable et la compromet.

Mais trop peu d'artistes créent grâce à leurs propres moyens. La question de la personnalité *artistique* est en jeu. Quelques sentiments, la plupart du temps faux, y suppléent. Car c'est l'enfance de l'art de truquer ces sentiments auxquels on attache une si grande importance. Un artiste a tôt fait de

régler la question et sa dépense ; et il est plus commun de voir jongler avec la matière commune des sentiments qu'avec ce qui relève purement de l'art où l'on est tenu d'être personnel sous peine de n'être pas.

Mais le parti pris est tenace et l'on n'attache décidément toute l'importance qu'à ce qui, en somme, en a le moins.

Par suite, une similitude de sentiments entre artistes est aussitôt dénoncée et jugée.

Mais qu'un artiste copie, bien que maladroitement, l'art d'un autre, son invention, sa découverte la plus particulière, nul ne s'en aperçoit, ne s'en émeut.

Et nous ne parlons pas ici bien entendu des plus petits dignes de toute l'indulgence possible et à qui l'on accorde que leur infériorité même soit une sorte d'originalité.

***

Quoi qu'il en soit notre époque considérée dans ses lignes principales se dégage bien nettement. On discerne vers quoi tendent ses aspirations les plus fortes.

Une idée esthétique l'anime. Un besoin de certitude la préoccupe. Un goût pour les moyens purs, simples et personnels la caractérise. Enfin un esprit de discipline règne — discipline personnelle pour certains qui créent la loi — discipline commune pour ceux qui la subissent.

Et que cet esprit de discipline se rencontre avec un désir violent d'indépendance, ce n'est pas un mal au royaume de l'art où la discipline de l'esprit est la seule qui compte — alors même que les corps s'agitent en contorsions désordonnées et en protestations négatives de cet esprit qui les anime.

Dans les données générales d'une esthétique, la diversité des tempéraments se meut, ils s'accommodent de quelques règles qui deviennent communes et chacun pousse son côté.

***

Naturellement et par réaction envers les époques qui nous ont précédés, l'esthétique de la nôtre n'est pas dans le sens de

la plus grande liberté. Cela est absolument dans l'ordre, puisque nous avons à édifier et non pas à détruire.

Tous les efforts concourent au rassemblement des moyens, à leur dégagement, à leur épuration sévère en vue d'un art de structure solide et synthétique.

Le propre d'une esthétique, à l'époque où elle se manifeste avec force, c'est de pénétrer tous les esprits et souvent même ceux qui paraissent être le moins faits pour en subir les règles.

Tel artiste dont l'évolution tend plutôt à la déliquescence proclame théoriquement la fermeté, la pureté, la netteté dans les idées et dans les œuvres; tel autre ne crée que soutenu par ces préceptes qui trouvent en lui trop de défauts semblables et au lieu de fermeté, immobilité, structure, il obtient rigidité, froideur et platitude. Car, c'est un fait, il faut un équilibre entre le tempérament de l'artiste et l'esthétique qu'il se crée ou qu'il embrasse.

Et comme les premiers dévient parfois des règles qu'ils se sont à un moment données, les seconds n'ont pas assez de force en eux pour tempérer l'inconvénient de celles qu'ils ont prises.

De cet équilibre qui souvent fait défaut vient la réalité des œuvres produites; c'est lui qui permet de saisir le point où la conception et la réalité se confrontent. A ce choc la mesure peut être établie ; l'esprit accepte ou refuse d'admettre ce qui advient. Ce qui est naturel reste, ce qui ne l'est pas disparaît et l'œuvre s'établit normale et forte.

Cette évidente tendance, malgré les courants contraires et les froissements douloureux qui en résultent, mènera à la fin à une période heureuse et fertile.

Les luttes ont toujours marqué les époques de gros avènement. Toute réelle et grande nouveauté est arrivée dans la tourmente et les difficultés qu'elle rencontre en l'obligeant à l'effort, en la préservant du contentement facile lui donnent plus de force, d'ampleur, de dignité.

Nous sommes encore en pleine période de formation et de luttes.

Mais qui oserait nier qu'il y a déjà sur ce terrain nouveau quelques immeubles solidement bâtis ?

Pierre Reverdy.

DIALOGUE SUR L'ESTHÉTIQUE

DU MUSIC-HALL

CLAUDE. — Je ne comprends pas, mon cher Jacques, le plaisir que vous pouvez prendre à jouer, sur un piano, ces refrains de café-concert qui m'ont toujours paru stupides.

Ils sont, pour la plupart, d'une rare banalité, et je n'en sais pas un dont je ne devinerais, si je faisais le moindre effort, le développement mélodique.

JACQUES. — C'est que vous jugez d'une chanson ou d'un fox-trott, comme vous feriez d'une romance. L'originalité du café-concert et du music-hall, c'est leur rythme. Je crois que tout essai d'esthétique du music-hall doit commencer par cette constatation, mon cher Jacques. Il y a un rythme théâtral, toujours le même depuis les temps les plus anciens, que seuls Shakespeare, Molière et Musset ont brisé. Ne parlons pas des acteurs dramatiques de nos jours, qui se copient les uns les autres, prennent un succès d'écrivain pour du génie et les comédies de l'adultère pour les plus nobles manifestations de leur art. Le théâtre se meurt d'être monotone.

CLAUDE. — Et le music-hall d'être illogique.

JACQUES. — Il l'est en effet, et c'est ce qui fait, pour l'instant du moins, sa force. Le music-hall ne sait pas — heureusement pour lui — ce qu'est un premier acte d'exposition, un deuxième acte d'intrigue, un troisième acte de dénouement. Son spectacle n'a ni commencement ni fin. Il n'y a pas de raison pour que ce soit un prestidigitateur qui soit le dernier sur le programme, plutôt qu'une danseuse espagnole. Ainsi, notre esprit, vous l'admettez bien, qui de notre lever à notre coucher ne suit aucune logique, et résoud aussi bien à midi les problèmes que la vie lui pose, qu'à minuit.

Vous demandez au théâtre la vérité, et l'image fidèle de l'existence. Il vous la donne, plutôt, il vous en apporte une représentation conventionnelle, qui vous satisfait...

CLAUDE. — Plus ou moins.

JACQUES. — Mais qui vous semble toujours conforme à la réalité. Or, le rythme même du théâtre est faux. C'est une mélodie où la mesure reste toujours la même. Nulle saccade, nulle fièvre, nulle secousse, nulle flânerie... nulle flânerie surtout, car il est convenu que ce n'est pas « théâtre ».

Sur une scène où le jongleur succède au clown, rien ne vous empêche de voir l'exact reflet d'une intelligence humaine. Il y a temps et place pour tout. La nonchalance de l'acrobate japonais s'oppose à la rapidité électrique du danseur à claquettes, et les arabesques que dessine, d'un trapèze à l'autre, cette jeune fille ont une harmonie bien différente de celles que trace dans ses pirouettes et ses sauts périlleux cet anglais disloqué.

La musique des chansons se modèle sur cette diversité. Elle bat comme le pouls irrégulier de ce corps étrange que nous regardons vivre. Il faudrait étudier spécialement la contribution de la musique du café-concert et du music-hall à notre évolution musicale. Vous verriez, mon cher Claude, que les auteurs contemporains lui doivent beaucoup de leur fantaisie et de cette goguenardise un peu britannique que vous ne détestez pas chez un Baggesen.

Ainsi les rythmes de la musique et du spectacle de music-hall ne font qu'un.

CLAUDE. — Vous ne me ferez pas croire, mon ami, qu'il y a des règles d'esthétique qui font la loi à ce désordre. Les « numéros » comme vous dites, s'ils ne se resemblent pas tous, se suivent selon le caprice du directeur de l'établissement. Donc, ne cherchez pas un principe là où il n'y a que jeu du hasard. D'autre part, dans chacun de ces numéros, il ne paraît y avoir qu'une fin, faire plus fort que le spécialiste prédécesseur. Ce n'est pas non plus une règle d'esthétique.

JACQUES. — Vous vous trompez. Les acrobates cherchent toujours, non pas « plus fort », mais plus neuf, si j'ose ainsi m'exprimer. Ils cherchent l'imprévu. Si vous voulez accepter une comparaison intellectuelle, ils s'efforcent de rendre moins faciles et moins certaines, les associations d'idées. Une pensée dans votre théâtre en appelle une autre que vous devinez. Un mouvement en exige un autre que vous, vous prévoyez. L'acrobate, s'il est digne de ce nom, l'excentric, s'il a quelques qualités en feront un que vous n'attendiez pas. Ils créent, constamment, la surprise.

Si vous relisez Shakespeare et Molière, vous serez étonnés du « décousu » de leur dialogue. Chacun des personnages, comme dans la vie d'ailleurs, semble parler pour soi. Chacun répond aux questions de son cerveau ou de son cœur. Comme ils connaissent admirablement leur métier, ils savent donner à ces conversations heurtées, l'apparence de la continuité dans les idées.

Les artistes de music-hall ne font pas autrement. Leur travail vous paraît aisé, vous en admirez l'ensemble, sans vous douter que chacun des membres, bras et jambes ne parlent pas le même langage.

Donc rythme varié, continuels effets de surprise, voilà ce que le music-hall vous offre, cher ami, et ce que votre théâtre actuel ne saurait vous donner. Camdo l'a fort bien exprimé dans un article sur l'esthétique des spectacles, cette variété d'impressions et de cadences : « C'est le monde fantasmagorique du Miracle humain que l'on vous présente dans ses ma-

nifestations infinies, qui se renouvellent chaque semaine. C'est l'image totale de la vie, par tous ces êtres éparpillés à travers le monde dont chacun est une résultante de certaines races, de générations d'inventions, de travail et de volonté. Le music-hall est vraiment aussi, le Musée vivant de la Volonté. »

CLAUDE. — Je ne vois pas, en vérité, ce que la volonté vient faire ici, ni comment on peut prétendre tirer une leçon morale du travail d'un équilibriste.

JACQUES. — Je crois au contraire que si vos goûts vous portent, cher ami, vers les conclusions philosophiques ou sociales, vous auriez grand intérêt à aller à l'Alhambra, rue de Malte. J'y fus ces jours derniers, et j'admirais précisément qu'une telle maison, abritât l'individualisme le plus anarchique, le sens de la collectivité le plus socialiste qu'on put tolérer dans une société polie.

Un homme vêtu de vieux habits vient sur la scène. Il n'a rien qu'une échelle et qu'une bicyclette pour faire rire deux mille personnes. Il est le serviteur de cette foule, il en devient peu à peu le maître. Progresssivement, par son seul mérite, il impose à ceux qui le regardent, son caractère, sa conception de la vie. Il les fait rire jusqu'aux larmes, mais il les domine.

Après lui, voici une troupe d'acrobates. Ils sont huit. Ils établissent devant nos yeux, les constructions les plus hardies. Si l'un d'entre eux se retire, la construction s'écroule. Chacun est utile à tous. Il n'est pas un de leurs mouvements qui ne soit le résultat d'une combinaison savante, d'une entente parfaite entre tous.

Aucun spectacle n'offre plus de variations sur un thème. Rien n'est meilleur pour l'imagination. Il ne limite pas son essor. Les phrases n'alourdissent pas sa fantaisie. Il est poétique, parce qu'il suggère.

CLAUDE. — Mais vous semblez ne voir au music-hall que les attractions. Il y a les revues aussi. Là, vous avez les paroles qui enchaînent la liberté, vous subissez l'esclavage du théâtre, et de quel théâtre ! La grossièreté des propos y a plus d'éclat que la couleur des costumes, et quand vous avez admiré quelque arrangement heureux d'étoffes, vous êtes obligé de subir les propos misérables que tiennent les acteurs !

JACQUES. — Je n'oublie pas en effet, que le music-hall n'est pas affranchi des lois anciennes qui en faisaient une sorte de succursale de nos théâtres de vaudeville. Mais chaque jour, il s'éloigne davantage de la direction première qu'on lui indique.

Les règles d'esthétique qui le gouvernent, sont encore très confuses. Théâtrales, il y a dix ans, elles n'existent guère aujourd'hui, et c'est à ceux qui feront du music-hall ce qu'il doit être, qu'il appartient d'en créer de nouvelles.

Si vous voulez bien admettre, cher ami, que les grands efforts du Casino de Paris pour présenter des spectacles modernes datent de quatre ans à peine, vous avouerez que l'on a déjà fait de grands progrès. Il n'est plus question de voir défiler des actualités qui chantent en chœur leur petit refrain.

On mêle la danse, la féerie, la farce et le drame, on offre cinq ou six aspects des arts dramatique, décoratif, chorégraphique, musical. On

invite quelquefois les acrobates — comme les Boggannys — les clowns — comme les Fratellini — à traduire par des gestes ou des farces synthétiques les sentiments élémentaires, sur quoi vous pouvez exercer vos caprices.

Il faudrait fort peu de chose, aujourd'hui, pour que la Revue suive le rythme du spectacle à numéros. C'est vers cette réalisation qu'il faut tendre : rythme varié, continuels effets de surprise, raccourcis obtenus par l'emploi plus judicieux des artistes spécialistes du music-hall ou les acrobates. Voilà ce que nous attendons.

Claude. — Mais on ne vous le donne pas. On sort ébloui par une mise en scène scintillante, et vous vous laissez prendre à ce piège lumineux. Les costumes splendides revêtent les plus tristes pauvretés et donnent une unité de luxe, au chaos des pensées et des sentiments.

Jacques. — C'est précisément ce chaos, cette absence de méthode, cette évasion d'un genre classé qui m'intéresse. Je ne vois jamais ces spectacles sans penser que l'art de l'avenir sortira de là. Le plus médiocre me donne l'impression qu'il y a dans la salle un jeune Shakespeare qui l'observe et qui se servira de tout ce qu'il voit, de tout ce qu'il devine pour construire un théâtre libéré de toutes les contraintes, et où les inventions délicieuses de l'acrobatie, par exemple, seront pour nous, autre chose que des formules algébriques, ou des figures de géométrie.

Claude. — Et le public ? Dans tout cela, qu'en faites-vous ?

Jacques. — C'est lui qui le premier exigera la transformation du spectacle. Il est docile, mais il ne veut plus s'ennuyer. Il ne rit plus d'aussi bon cœur que jadis. Il lui faut du nouveau pour l'émouvoir. Il n'a pas d'idées préconçues. Il regarde et c'est tout. Peu lui importe les lois. Sa philosophie ne va pas plus avant que son plaisir. Mais il commence à se lasser de toutes les pièces qu'on lui propose. Il va au cinéma pour voir des actions rapides, et peut-être aussi pour ne plus toujours entendre les mêmes notes. Il va vers un art de suggestion, qui laisse à son esprit plus de facilité à vagabonder.

Le music-hall lui ouvre un monde nouveau, à travers quoi il peut s'ébattre...

Et maintenant, laissez-moi jouer cet air charmant : « Voulez-vous danser le fox-trott ! »

René Bizet.



Une Villa
DE LE CORBUSIER
1916

Dans ses articles remarquables de l'*Esprit Nouveau*, Le Corbusier-Saugnier, architecte, avec modestie, ne s'est occupé que des rapports de l'ingénieur avec la construction moderne, afin de mettre en évidence les conditions primordiales de l'architecture : le jeu des formes dans l'espace, leur conditionnement par les procédés de construction. Il a montré que le calcul peut introduire à une grande architecture, que les moyens de construire actuels (financiers et techniques) offrent des ressources plus vastes que ceux des époques passées.

Le Corbusier sut, dans ses articles, lui artiste, faire momentanément abstraction des qualités de sensibilité qui font l'artiste, pour dégager, avant tout, les moyens de l'ingénieur,

moyens que chaque architecte doit posséder aujourd'hui. Sans la pleine possession des qualités de l'ingénieur, l'architecte-artiste ne pourra faire fructifier utilement son imagination créatrice. Esprit de raison, esprit de finesse doivent être intimement liés chez lui et travailler, non pas successivement comme trop souvent, mais simultanément, dès le choix du terrain même. L'artiste ne peut se contenter d'être le rectificateur de l'ingénieur. L'artiste et l'homme de science, en un seul homme, doivent œuvrer en un seul moment et c'est là l'immense difficulté de l'architecture.

La nature humaine est ainsi faite que de tels cerveaux sont rares : tout raison, l'homme est un ingénieur ; tout sensibilité, il risque de n'être qu'un décorateur ; aucun de ces deux hommes n'est un architecte. Combien y a-t-il d'architectes actuellement ?

La conception architecturale est de la nature de la conception de toute œuvre plastique ; c'est dire qu'elle nécessite l'alliance de la raison (ordre) et d'un certain lyrisme ; mais dans l'architecture, des nécessités multiples à l'extrême, compliquent prodigieusement le problème.

***

L'architecture contemporaine est dans une période d'errements, suite fatale d'une scission intervenue entre les conditions mêmes de l'architecture qui sont d'une part, tout ce qui ressort du progrès — moyens de constructions conquis sur la matière disciplinée, programme absolument neuf issu d'une évolution violente de la société, etc. — et, d'autre part, les grandes constantes plastiques qui sont éternelles parce qu'elles dépendent toujours et exclusivement de la lumière (volume), de la proportion (mathématique).



Une maison, un palais sont des organismes, non plus fictifs comme l'œuvre musicale ou picturale, mais réels, à fins pratiques. Qui ne comprend la complexité de l'œuvre architecturale ?

Ainsi, par exemple, une fenêtre, pour jouer plastiquement dans une façade avec telle autre fenêtre et avec l'ensemble de la façade, doit être à certaines distances, doit posséder certaines dimensions, être de telle proportion, et, pourtant, sa place ne peut être fixée sans une concordance directe avec des conditions d'ordre utilitaire totalement étranger à la plastique. Elle doit être là où elle remplit une fonction déterminée.

La façade n'est qu'un contre-point de l'intérieur, qui, lui-même, n'est que l'expression du plan, lequel est régi par des besoins, par des nécessités de terrain, de climat, de procédés de construction et surtout par la destination même de la maison. Aussi ne peut-il s'agir dans une œuvre organique, de créer une façade agréable au détriment des servitudes de cette façade. Les servitudes de cette façade (en l'espèce un mur troué), sont de répondre utilement à la division des pièces et à

l'éclairage de celles-ci. Les qualités plastiques de la maison sont déterminées par l'eurythmie des volumes ; combien de chances que les fenêtres (trous) viennent détruire les qualités plastiques de ceux-ci ? Si l'on suivait les vues esthétiques de Guyot, la façade serait d'autant plus belle qu'elle serait plus utile. Pourtant elle doit être aussi belle que possible, par les seules conditions plastiques. Faire un organisme à hautes qualités pratiques, à hautes qualités plastiques, voici un problème qui n'est plus d'ingénieur mais d'architecte. Lorsque l'architecte a déterminé, puis agencé les différentes surfaces qui répondent aux besoins utilitaires, lorsque, non sans difficulté, il a établi les connexions utiles en tenant compte des nécessités de service, des nécessités d'orientation, des nécessités de hiérarchie, lorsqu'enfin il a groupé tous les éléments en appliquant un minimum de dépenses, à ce moment, il a déterminé, par son *plan*, les volumes qui vont s'élever fatalement les uns au-dessus des autres et qui, ensemble, vont former une masse dans le paysage, une masse qui sera une maison. Comment sera cette maison ? Il faut qu'elle soit belle ; ceci n'est plus un problème d'ingénieur, c'est un problème d'architecte.

Une chambre est un volume, un espace mesurable qui impressionne par ses trois dimensions ; la succession des différents volumes des différentes chambres réagit fortement sur le spectateur et constitue une des parts capitales de la sensation architecturale (notons en passant que les sensations architecturales sont parmi les plus intensément ressenties avec les sensations musicales, et ceci à l'insu souvent de ceux qui les subissent ; les œuvres d'architecture s'attachent plus directement au souvenir et s'y proposent avec plus de force que les œuvres picturales ; l'architecture est comme la musique, elle agit fortement et premièrement, en raison des importantes réactions physiques qu'elle provoque). Cette sensation au passage de plusieurs pièces est de l'ordre du volume avant tout et



par dessus tout. D'autres sensations s'y ajoutent : d'ordre lumière (éclairage), d'ordre couleur, qui suit; d'ordre décor, qui vient enfin. Agencer les volumes successifs s'offrant au spectateur passant d'une pièce à l'autre, c'est faire ce que fait un musicien quand il ordonne les phases successives d'une composition musicale. Par le volume, l'architecte agit *principalement*, que ce soit au Colisée, à la villa Adriana ou à la « Maison du Pendu » de Cézanne. La leçon de Pompéi est une lecon de volume. Elle porte également sur une question capitale, celle de l'ouverture et de la proportion des portes dans le mur. La dimension des portes et la dimension des salles, la proportion du mur et la proportion de la porte sont, pour l'architecture, semblables aux valences qui déterminent l'individualité d'un corps.

Certains esthéticiens ont attribué au jeu des divers niveaux du sol d'un ensemble architectural des significations subjectives caractérisées, du reste parfaitement vraies, contrôlées et ressenties ; une marche, trois marches, jouent un rôle esthétique bien différent. L'afflux de la lumière dans une architecture est un des facteurs essentiels ; une salle peut être trans-

formée suivant que celle-ci y pénètre bien ou mal. La pleine clarté ou le jour diffus influent fortement sur notre système sensitif : l'architecture a son clair-obscur, clair obscur physique et clair-obscur sentimental.

En conclusion, l'architecture agit par le volume, par la lumière et par les rapports de dimensions, bases de l'invention plastique qu'il s'agit de concilier avec des exigences d'ordre pratique. L'une des faces du problème s'adresse à l'ingénieur-architecte, l'autre face à l'architecte-artiste. La solution ne peut être l'œuvre d'un ingénieur ou d'un artiste travaillant indépendamment l'un de l'autre, même en collaboration suivie. Ce doit être le résultat d'une constante et intime création dans un même cerveau, dans un seul individu possédant des qualités plastiques et d'ingéniosité complexes, qualités susceptibles de satisfaire au besoin de confort de notre époque et aux exigences d'un goût plus averti que jamais.

***

L'architecture est actuellement l'art le moins libéré. Toutes les époques du passé pèsent sur elle. Entre gens du métier, lorsqu'on parle du goût, on ne s'entend plus guère ; on vit dans une atmosphère confinée, pleine des relents d'autrefois. Dans toute autre profession, on en deviendrait fou ! Ici, on exploite des traditions. Lorsqu'on a, à ce point, le respect esclave de « l'art » et du « passé », on y sacrifie par des emprunts étroits aux masques, aux défroques de ce passé : règne des pilastres, des architraves, des manières de faire, des « styles ». Tout le monde est rassuré lorsqu'une façade est enguirlandée ! Péladan réclamait une loi interdisant, sous peine de prison, l'emploi des styles. L'architecture a déplacé son champ d'applications. Elle est toute à la façade, aux décors des façades et le plan n'est que la partie ennuyeuse, le « tant pis »;

la façade c'est le « tant mieux ». On souffle, on ouvre ses bouquins et on dessine des consoles, des fers forgés, des beaux chapiteaux corinthiens, des corbeilles de roses. Quand l'heure de la façade a sonné, le sculpteur à longue barbe et à blouse blanche, monte sur l'échafaudage : évocation des heures exquises de la Grande Renaissance ; l'architecte content se dit : « Je suis un Architecte ».

***

Et tout de même, cet homme est un criminel.

Une maison est un objet important qui tient de la place, que chacun est obligé de voir, qui coûte cher et qui peut durer des siècles.

Cet homme est un criminel parce que son œuvre importune la société, tandis que le tableau du mauvais peintre occupe un coin de mur à huis clos et que personne n'est obligé de lire le roman du plus mauvais écrivain. L'architecte est un des rouages de la société. Il participe beaucoup plus qu'on ne croit au bonheur et au malheur de cette société. Si Paris est un séjour si désirable, c'est à cause de ses architectes — d'autrefois. Si le Berlin de jusqu'ici distille le spleen et a poussé ses habitants à la conquête de l'Ile de France, c'est à cause de ses architectes.

***

Chaque apport nouveau de la raison a toujours provoqué un désaccord avec la sensibilité, simple phénomène de libération instantanée d'une part, et d'attachement retardataire aux habitudes acquises, d'autre part. La raison se libère facilement tandis que le sentiment est plus récalcitrant. On admet aisément une invention mécanique, mais on se hérisse devant une peinture nouvelle. Ainsi, en architecture, le ciment armé a provoqué les plus violentes réactions et si son développement tech-

nique a suivi une marche régulière et étonnante, son expression plastique ne s'est point encore manifestée.

Le ciment armé apporte avec lui de grandes libertés ; comme toute liberté il entraîne des règles sévères, et exige une discipline ; s'il permet de franchir de grands espaces, il impose des calculs sûrs.

L'esthétique du ciment armé est à la période d'inconscience ; d'un certain côté de la barricade, chez les ingénieurs, là où la raison domine, cette esthétique se dégage avec aisance (les usines, les silos) ; de l'autre côté, chez les architectes, là où le sentiment agit, le souvenir et les persistances embrouillent et paralysent.

Il reste à mettre en face du problème raisonnable, les bases de l'architecture : le volume, le rythme, et la modulation. Sur ces bases seulement on atteindra à une esthétique.

***

Le Corbusier, après avoir réalisé de nombreux problèmes utilitaires, eut l'occasion, en 1916, de faire une œuvre d'architecture : une villa de riches bourgeois. En soi, le problème était banal : un appartement confortable avec son boudoir, son salon, ses salles de bain, ses chambres de domestiques, etc.

Il ne lui était pas permis d'innover dans le plan et d'introduire des agencements nouveaux qui soient l'expression de désirs et de besoins nouveaux, l'expression aussi d'une manière de vivre et d'une philosophie de la vie nouvelles. Peu de gens ont médité sur cette question et ont conçu la maison véritablement moderne qui adapte ses moyens à des fins vraiment expressives de notre vie. Une grande part de la société vit une vie totalement différente de ce qu'elle put être pendant les siècles passés, mais on habite encore des lieux anciens et le problème du plan reste pendant ; il attend son architecte.

La vie moderne implique une nouvelle organisation de la

vie privée ; cette organisation n'a pas encore été formulée ; tout au plus a-t-elle été ressentie vaguement par quelques-uns.

Il n'était pas opportun pour le Corbusier de tenter ici la solution de ce problème neuf.

Ce qui est intéressant dans l'œuvre de Le Corbusier c'est d'une part, la recherche d'une esthétique architecturale du ciment armé, et, d'autre part, la recherche des proportions, l'application des canons, en un mot la recherche d'une véritable architecture.

Bien entendu, les conditions d'ordre pratique et utilitaire dont j'ai parlé ci-dessus, avaient à intervenir d'une façon capitale puisque cette villa contient tout le confort qu'on puisse décemment exiger lorsqu'on restreint la dépense à un chiffre normal.

En passant sa commande fin août le client de Le Corbusier exigeait que la toiture fût terminée avant l'hiver. Le ciment armé seul donnait la solution. Le Corbusier fit élever des groupes de 4 poteaux de vingt centimètres de côté portant les dalles des étages et il atteignit ainsi en quelques semaines la toiture qui fut terminée avec ses enduits avant que l'hiver arrivât (un hiver de montagnes avec un mètre cinquante de neige et des froids de — 20°). Les maçons au milieu des giboulées n'eurent plus qu'à remplir de briques les intervalles entre les poteaux et les dalles, briques qu'on dégelait sur des braseros et qu'on maçonnait avec des mortiers additionnés de substances anti-gélives.

Toute la maison porte sur 4 poteaux intérieurs et les cloisons ne sont plus que des membranes utilisant les qualités isolantes du mâchefer qui les constitue.

Le progrès a des conséquences singulières : un chauffage central qui envoie dans les combles une chaleur continue et intense, ne tolère plus l'antique comble incliné rejetant ses eaux au dehors ; en hiver ces eaux provenant de la neige fondant sous les effets du chauffage intérieur sont saisies par le froid et gèlent dans les gouttières, provoquant des désordres auxquels les architectes n'osent généralement pas remédier d'une façon définitive ; le chauffage central exige, non plus un comble, mais un toit en cuvette dont les eaux s'écoulent à l'intérieur du bâtiment, là où les conduites descendantes sont maintenues à une température élevée. *Conséquence esthétique capitale* !

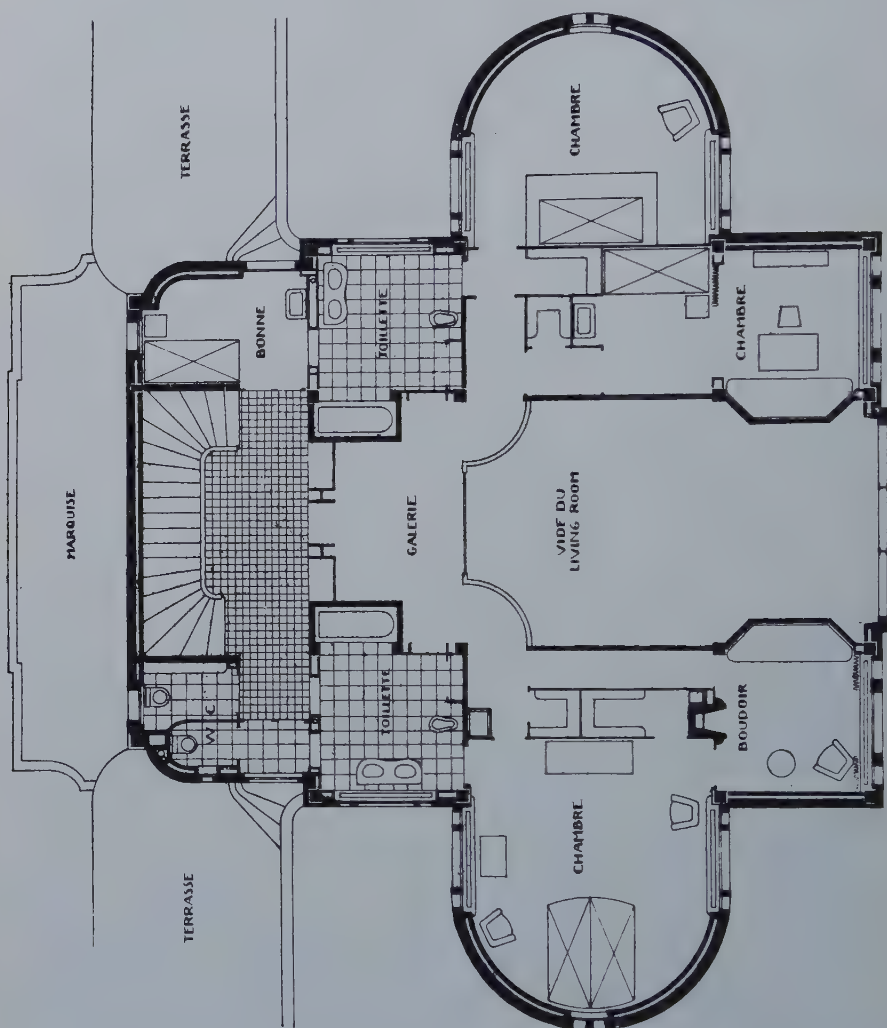
De plus, libération et gain ; gain d'argent d'une part, gain de l'une des meilleures surfaces utilisables (terrasse tant jalousée aux pays méridionaux) ; gain esthétique : le cube remplace la pyramide hésitante des toits et supprime cette fâcheuse hétérogénéité de la couverture et du mur.

Le Corbusier-ingénieur, en découvrant cette solution, aide Le Corbusier-artiste.

Estimant avec raison que la lumière est une des joies de l'existence. Le Corbusier-artiste se heurte à la difficulté de créer une grande verrière, même à double cloison dans un pays très froid.

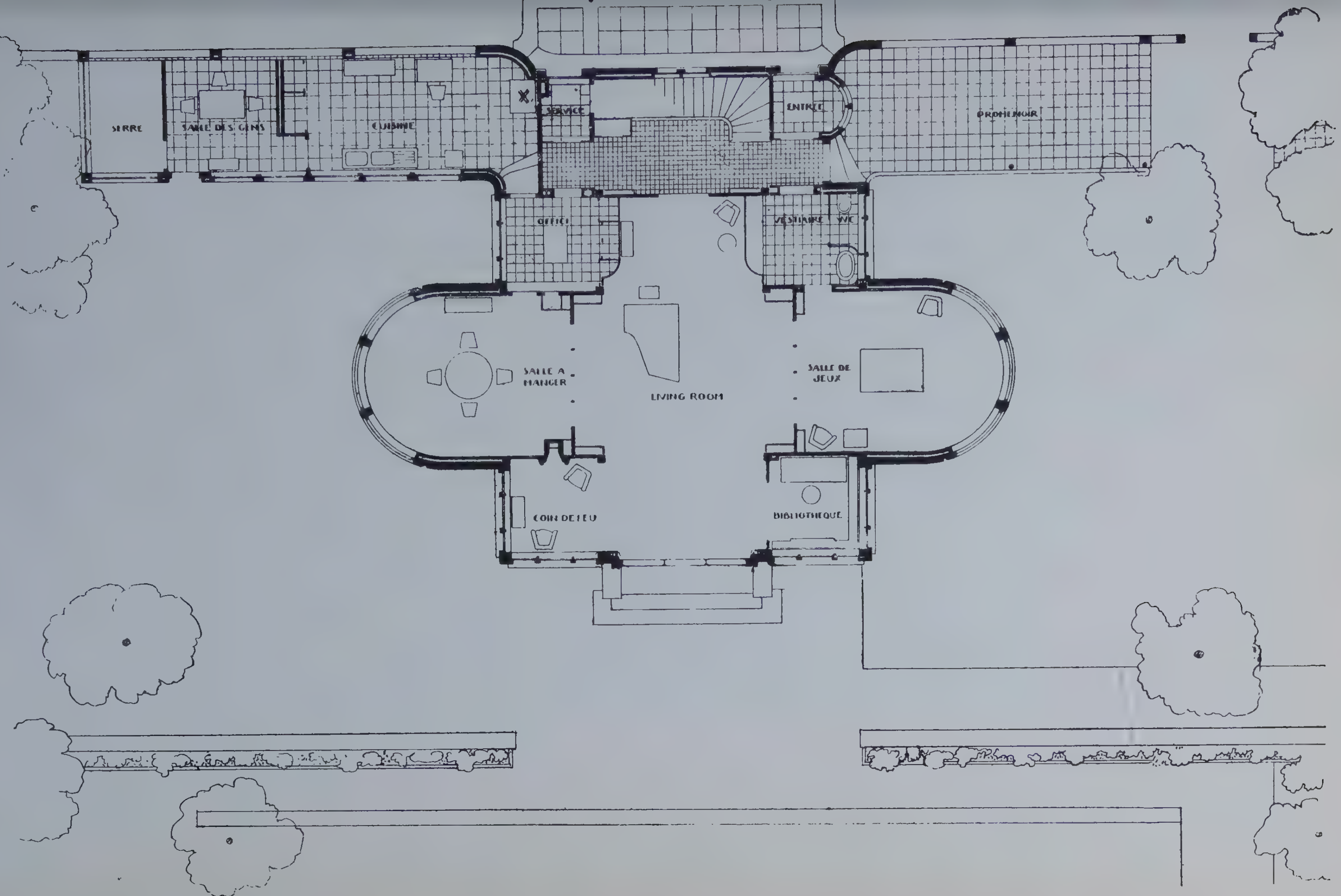
Une pièce peut être surchauffée, la grande verrière enverra malgré tout des ondes continues d'air refroidi au cœur de la salle, la rendant inhabitable (s'en référer aux halls des palaces). Le Corbusier-ingénieur à fourni lui-même la solution à Sulzer : il fit passer des tuyaux de chauffe entre les deux parois de la double verrière ; d'une

surface refroidie, il fit une surface neutre. La lumière était admissible dorénavant comme élément esthétique.



Il s'agissait d'amener dans chaque coin de la maison l'eau chaude, l'eau froide, le chauffage, l'électricité, le vacuum : d'évacuer les eaux de toilette, les eaux de la toiture. Les doubles cloisons minces de mâchefers faisant remplissage entre les poteaux de ciment armé hospitalisent ces tuyaux innombrables, véritables viscères de la maison moderne.

On mesure ici, une fois de plus, la nécessité du contrôle de l'artiste sur l'ingénieur et inversement, et leur intime collaboration : croit-on que deux hommes spécialistes dans leur métier, un ingénieur et un architecte pourront mener à bien des problèmes si complexes ?


SERRE
SALLE DES GENS
CUISINE
SERVICE
ENTRÉE
PROMENOIR
OFFICE
VESTIAIRE
WC
SALLE A MANGER
LIVING ROOM
SALLE DE JEUX
COIN DE FEU
BIBLIOTHEQUE

Le ciment armé a trouvé certaines expressions plastiques dans les grandes constructions industrielles. Il a toujours été considéré jusqu'ici par les architectes comme un matériau pauvre et ingrat et on ne l'a toléré que pour se permettre des libertés que les autres modes de construction n'accordaient pas. Dans les cabinets d'architecture il est admis d'adopter le ciment armé lorsqu'on ne sait plus à quel saint se vouer pour résoudre une question constructive. A vrai dire, on lui fait faire des choses invraisemblables et l'ingénieur est appelé à la rescousse comme le médecin dans les cas graves.

Certains architectes ont toutefois, dans un effort trop précipité, cherché la solution esthétique du ciment armé, et des théories fragiles ont été appliquées. C'est ainsi qu'on a vu des immeubles recouverts d'écailles de céramique et qui ressemblaient à des lézards. C'est ainsi que dans un tout autre ordre esthétique on a vu des maisons aux formes visqueuses, sous prétexte que le ciment étant une matière plastique, que le ciment étant coulé, on devait faire d'une maison quelque chose qui ressemblât à une pièce de fonte et les maisons eurent l'air d'immenses candélabres tourmentés mais désespérément tristes dans leur épiderme gris et surtout désespérant faux, malsonnants, criant l'erreur et détruisant une fois de plus la mode fragile qui les avait créés.

Le ciment armé est un procédé libérateur en ceci qu'il autorise les portées considérables, la suppression des murs portants, qu'il aère la construction. De plus, le ciment armé, au contraire de ce qui vient d'être rappelé ci-dessus, procède avant tout de la droite, de l'horizontale qui prend ici une importance décisive. Les arceaux, les voûtes, sauf sous certaines modalités très caractérisées, n'ont plus rien à faire avec le ciment armé.

En affirmant que le ciment armé est un libérateur, on ne se trompe pas, car il faut bien se souvenir que les voûtes, les arceaux, etc... dans l'histoire de la construction, ont été des

contraintes imposées par des nécessités impérieuses entraînant des efforts et des dépenses fâcheux. Or, aujourd'hui, chez les architectes, les arceaux et les voûtes sont devenus les éléments les plus spontanés sans plus aucun souvenir de leur évolution, — sélection et économie.

Le ciment armé, à côté de bien d'autres conséquences esthétiques, apporte cette donnée fondamentale de la droite qui est



une donnée digne de ce temps et digne de plaire aux gens de notre temps. Or, c'est là une innovation qui déplaît encore aux architectes ; le nationalisme même s'en mêle et certains beaux esprits ont décrété que la ligne droite était « boche » (voir le Parthénon, les temples égyptiens et les palais de Gabriel). La ligne droite, c'est l'un des droits de l'homme.

Dans sa villa, Le Corbusier a adopté un plan constructif extrêmement hardi, puisque toute sa maison ne repose que sur quatre petits poteaux intérieurs de 20 centimètres. Les murs d'autrefois, épais et encombrants, sont remplacés par des membranes isolantes avec matelas d'air, minces comme une coque. On construit les grands frigorifiques avec des cloisons

doubles de onze centimètres et un espace d'air entre ces cloisons. Ce système léger, économique et utile, Le Corbusier l'a appliqué à sa villa.

En plus de cette application constructive, Le Corbusier eut à résoudre un problème délicat ; s'étant donné pour tâche de faire une œuvre de pure architecture, il s'imposa un plan dont les masses ont été de géométrie primaire : le carré et le cercle. On a rarement tenté cette gageure dans la construction des maisons d'habitation, sauf à la Renaissance. Mais alors, l'emploi des grands prismes simples, des cubes, des cylindres, etc., entraînait à sa suite certaines sujétions dont la conséquence était de compromettre le confort de l'habitation. Ici la difficulté a été grande de comprimer dans un cadre aussi formel que le plan que nous donnons, les organes compliqués et à connexions complexes qui puissent assurer l'agrément du logement d'un riche bourgeois.

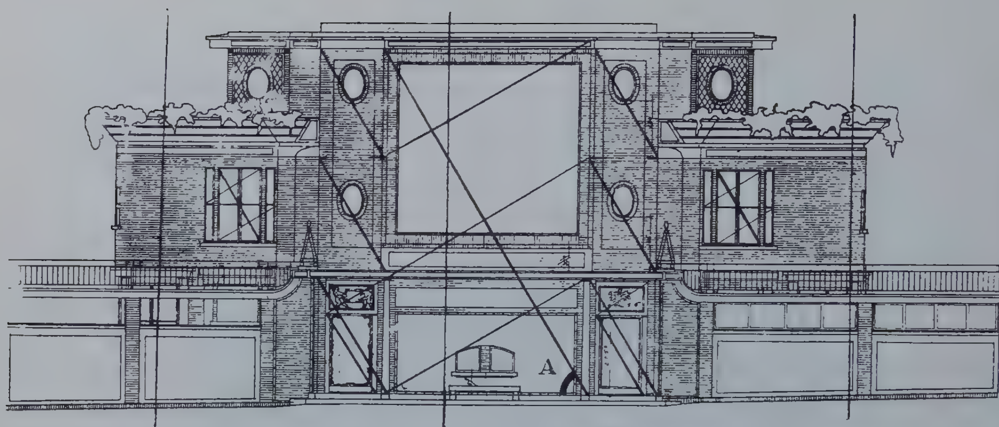
A l'extérieur, Le Corbusier a manifesté sa conception esthétique du ciment armé. Ni pauvre, ni boursouflé d'écailles reluisantes, le ciment y apparaît dans son ossature, là où il est utile, comme une ferme armature, sans plus de prétention que dans le corps humain n'apparaissent les os qui donnent au regard et à l'esprit des satisfactions de sécurité et de beauté. L'intérieur de la villa de Le Corbusier est un savant agencement des volumes s'engendrant suivant une hiérarchie intelligente et claire, en synthèse avec les ressources de la lumière qui se distribue dans les pièces et en détermine le caractère. Aucune décoration n'intervient pour différencier les pièces les unes des autres. La forme (le volume) suffit ici, ainsi que le jaillissement de la lumière par des fenêtres placées et mesurées en connaissance de cause. Ce qu'il y a de frappant dans cette maison c'est la petitesse de ses dimensions et l'impression de grandeur architecturale qui se développe dans toutes ses parties tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Mon rôle n'est pas de louanger par des mots l'œuvre de Le Corbusier ; les photographies illustrant cet article permettront d'apprécier la sûreté du goût, la féconde imagination de l'auteur, la discipline qui règne partout ; et combien la pho-



tographie qui est trompeuse déjà quand elle reproduit des surfaces (tableaux), l'est-elle plus encore lorsqu'elle prétend reproduire des volumes.

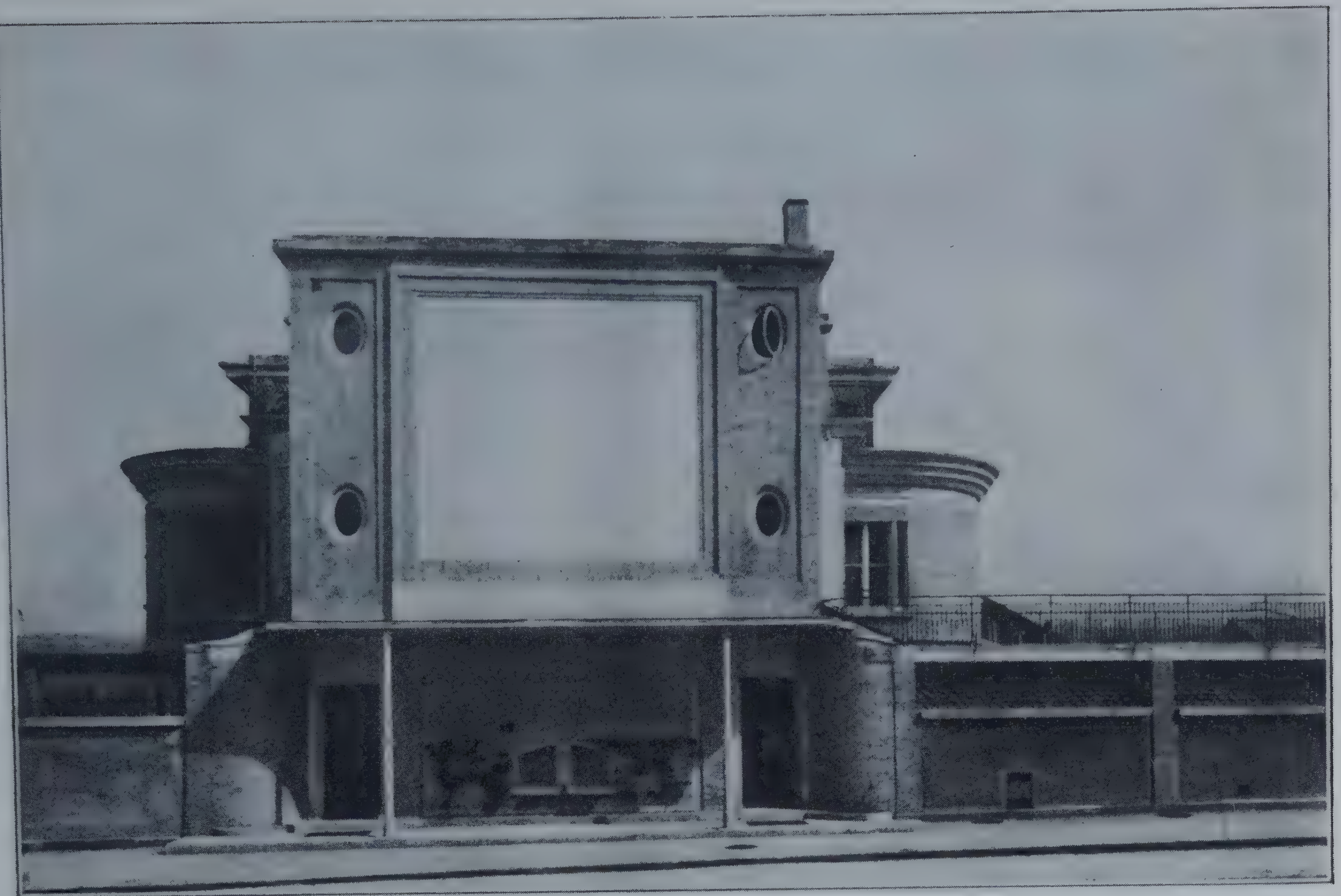
J'ai visité cette villa. L'aisance, la cohésion des volumes, des surfaces et aussi une science du détail, infiniment rare à



notre époque, de ce que beaucoup appellent des « détails », la mouluration tout particulièrement. C'est peut être à la mouluration qu'on reconnaît les limites d'une architecture : c'est presque la signature d'un architecte. L'architecte capable de faire un bon plan est conduit dans une certaine mesure, par ce plan lui-même lorsqu'il crée des volumes. Mais lorsqu'arrive la mouluration, rien ne peut plus le guider que son imagination, que la sûreté de son goût, que sa propre esthétique et c'est là un point sur lequel il faut insister. La mouluration est si précise dans cette maison, si parfaitement adaptée à ses fins, si d'accord avec tout le reste, que pendant la construc-



Tracés régulateurs (voir Esprit Nouveau, *n° 5).*



Façade postérieure



Galerie à l'étage

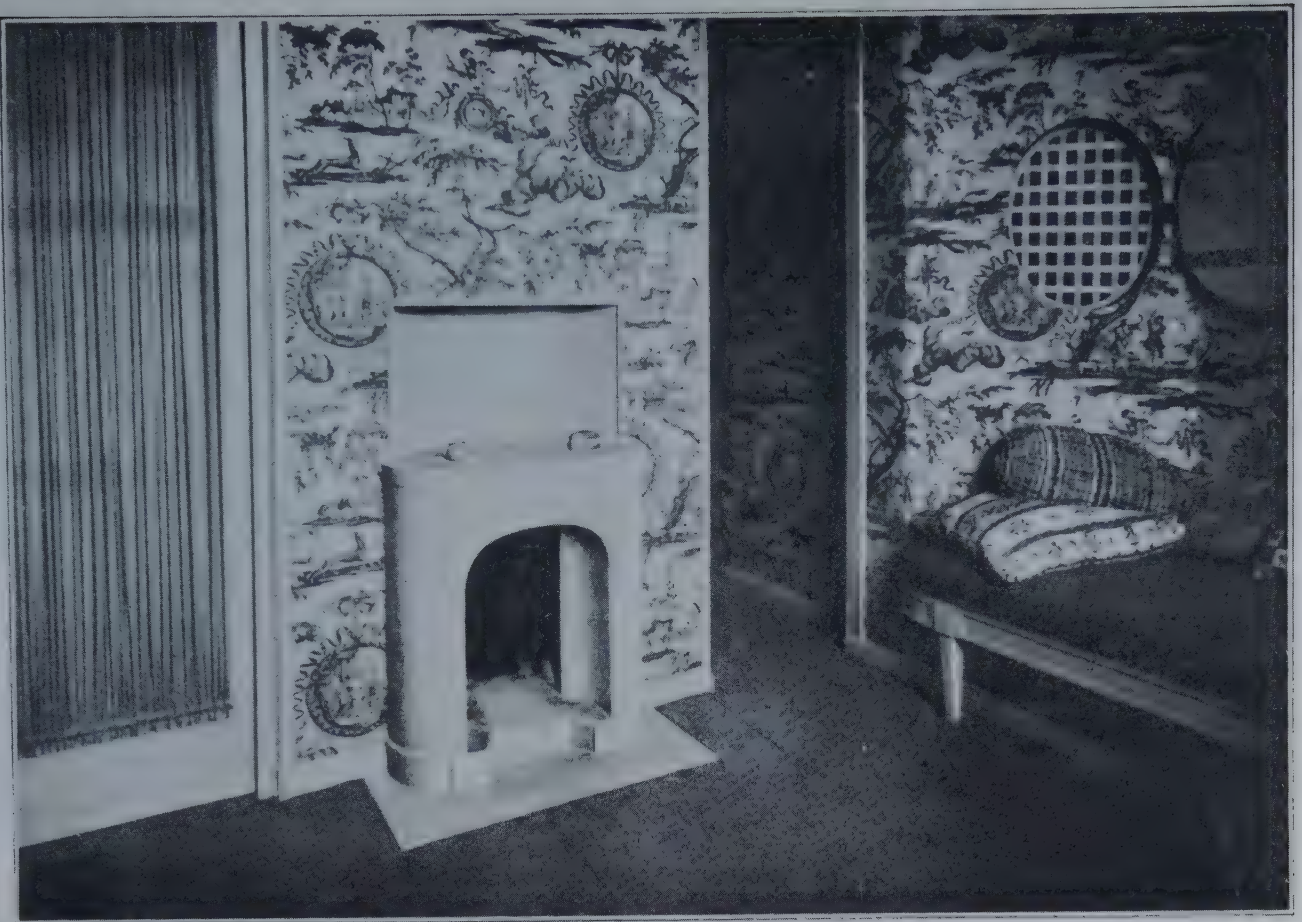


Façade sur la cour



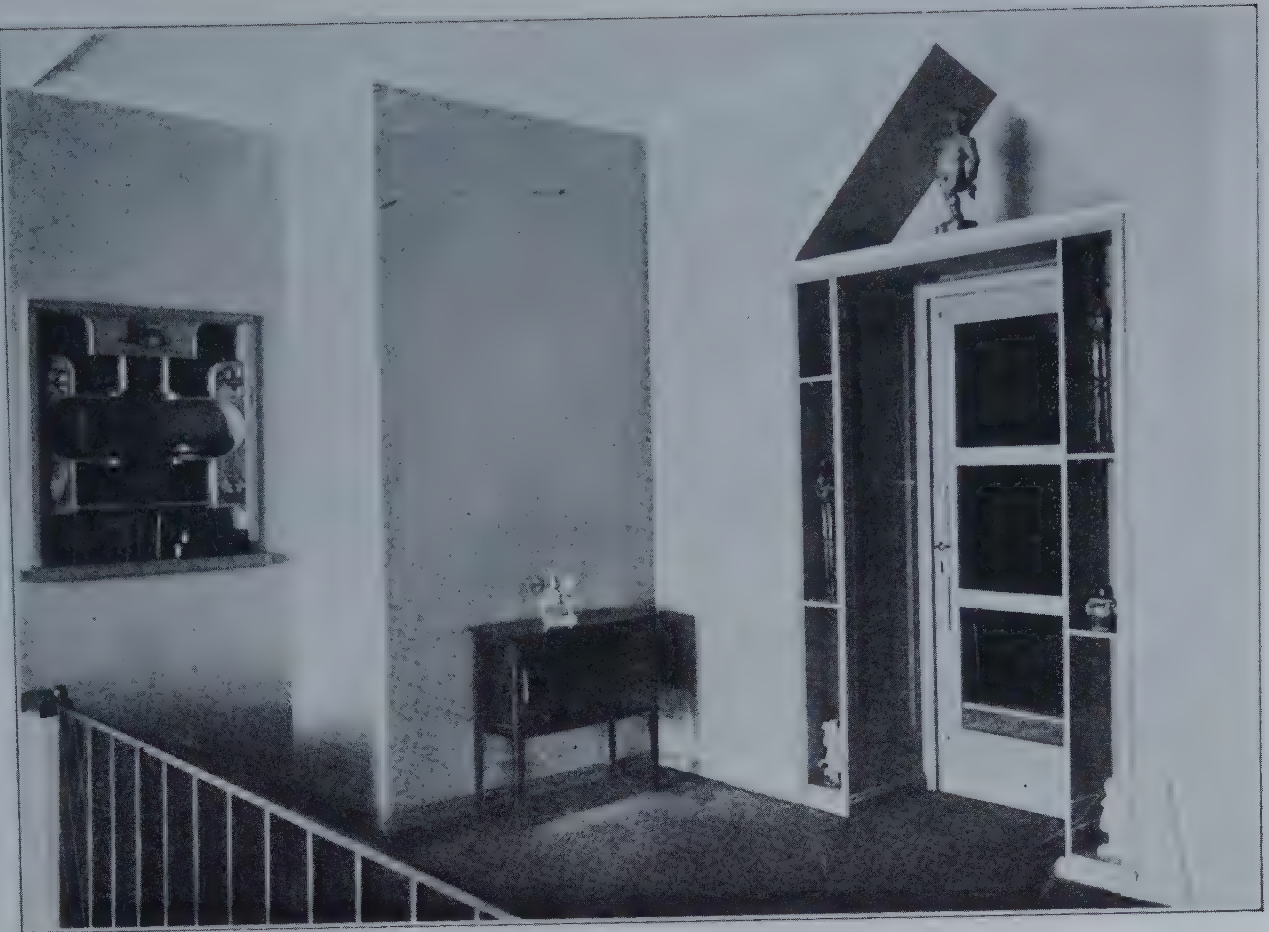
Living-room

Le casier figure le plan de la maison



Boudoir





Living-room



Sur le toit



tion, l'erreur d'un plâtrier (erreur de onze millimètres dans un profil) détruisit complètement l'harmonie de la grande salle; il fallut recommencer. Qu'on ne croie pas à l'exagération ; c'est un fait précis que les vrais sculpteurs comprendront, mais qui étonnera beaucoup d'architectes qui ne peuvent apprécier que les proportions architecturales se mesurent au millimètre. Nous croyons qu'Ictinos était bien de cet avis. Etre architecte c'est pouvoir comprendre cela et pouvoir le réaliser.

Le lecteur se reportera avec fruit aux substantiels articles de Le Corbusier dans l'*Esprit Nouveau* n°s 1, 2 et 4. Nous réimprimons, ici, deux clichés parus dans les « Tracés régulateurs » (*Esprit Nouveau*, n° 5), qui permettront d'apprécier les méthodes modulaires que retrouva Le Corbusier après tant d'autres maîtres du passé et malgré l'opposition paradoxale et aveugle de nos contemporains.

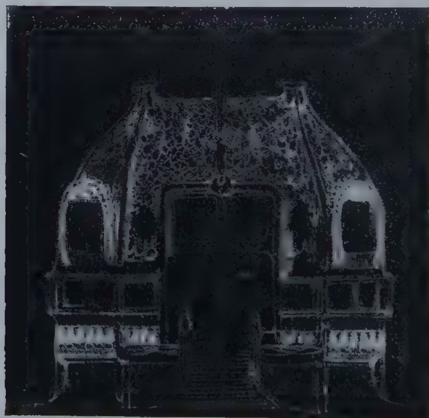
La maison construite par Le Corbusier est une maison raisonnable, mais c'est certainement l'une des premières réalisations du problème moderne et particulier du béton armé.

Elle vaut la peine d'être signalée parce qu'elle constitue un jalon de l'esthétique architecturale de notre temps.

Pour la première fois, peut-être, aucune affectation provenant de la technique employée ; les solutions pratiques réalisées avec aisance et en complet accord avec les conditions plastiques ; un accord remarquable des nécessités pratiques, constructives et de celles de l'art.

La villa de Le Corbusier est plus qu'une maison, c'est une architecture. Julien CARON.

NOTE. — Les papiers peints, les tableaux aux murs, les petits meubles avec leurs bibelots sont la rançon brutale imposée par le goût de la clientèle. Lorsque l'architecte remet les clés de la maison terminée il a un serrement de cœur, il sait que le propriétaire qui se considérerait comme un vandale s'il retouchait même légèrement un tableau, n'hésitera pas à maquiller les murs de papiers intempestifs qui troubleront les espaces, à encombrer les pièces de meubles non sélectionnés qui anéantiront la valeur des volumes, à accrocher des tableaux et des gravures qui troubleront l'ordre voulu par l'architecte. C'est pour cela que nous ne pouvons reproduire ici que des pièces secondaires de la villa de Le Corbusier, les corridors, la toiture, etc...



NOTE. — Le Corbusier nous demande de rendre à César ce qui est à César. Dessinateur il y a 10 ans chez Auguste Perret pour lequel il conserve une haute estime, il eut l'occasion de dessiner sur ses indications un projet de villa qui était né des initiatives ingénieuses du beau constructeur qu'est Auguste Perret mais qui sacrifiait à la mode d'alors « d'exprimer la construction ». En 1916 un client de Le Corbusier feuilletant un portefeuille dans son atelier tombe en arrêt devant le dessin reproduit ci-dessus et dit : « Faites-moi quelque chose de semblable ». Le Corbusier est très heureux de mêler à son œuvre le souvenir de son ancien maître Auguste Perret.

ÉCONOMIQUE -- SOCIOLOGIQUE

LA VIE FRANÇAISE

Il est pour le moins curieux de constater chez les peuples, la survivance de certains principes fixes et rigides, quelque peu analogues à ces colifichets que les individus aiment à conserver en mémoire de leur jeunesse défunte. Promus dès leurs découverte à l'inamovibilité, entourés de la déférence répétée et accrue des générations, ces principes traversent les siècles et même les millénaires sans rien perdre de leur immuabilité. Il semblerait que, privés de leurs vertus créatrices, les sociétés ne pussent exister, les états se maintenir, et les peuples prospérer. Et pourtant, quoi de plus fictif que la fixité des choses, même de celles soi-disant vérifiées par le temps et consacrées par l'expérience. Quoi de plus vain, que l'imposition faite par une génération à une génération de maintenir et de garantir des formes périmées que la vie émiette chaque jour davantage, et dont l'unique valeur ne réside, en fin de compte, que dans l'opinion arbitraire que l'on s'en fait. En matière de science politique, le principe de l'indépendance des nations est une de ces idoles spirituelles, que des pensées pieuses se transmettent inlassablement, comme un des flambeaux de la civilisation. Idole véritable, que la critique humaine respecte, que les dogmes et les systèmes maintiennent, mais dont la vie fait fi.

C'est qu'en effet, du jour où une vie internationale s'est superposée aux vies nationales, jusqu'alors cloîtrées et même jalousement opposées, de ce jour, par la création des systèmes d'alliance, la conclusion des conventions commerciales, et la multiplicité des rapports intellectuels, l'indépendance poli-

tique et économique des nations a subi une diminution indéniable. Une interdépendance s'est créée, attestée et garantie par la réciprocité des concessions des Etats, maintenue par la durée des intérêts, et parfois équilibrée par leur divergence.

Si les organismes nationaux étaient susceptibles de souplesse et de malléabilité, nul doute que le principe nouveau d'interdépendance eût été reconnu et adopté. Nul doute aussi, que tout eût été mis en œuvre pour adapter les formules directrices à la réalité, et permettre à l'humanité et à ses membres de poursuivre, avec un maximum de sécurité, leur marche vers des destinées imprévisibles. Une semblable adaptation, toute naturelle, paraissait logique et simple. Cependant, aux premières paroles et aux premiers actes issus de la Société des Nations, symbole de l'esprit nouveau, les doctrinaires et les conservateurs de tous pays ont poussé le cri d'alarme, et se sont émus de cette atteinte aux principes. Tant et si bien que l'humanité entravée dans son développement harmonieux, enserrée dans des cadres étroits et surannés, ne vit plus aujourd'hui que d'une vie irrégulière, factice et incertaine.

Désastreux à une époque normale, le maintien d'un état de choses qui constitue un véritable anachronisme, prend figure à l'heure présente d'une menace constante et vitale, sorte d'épée de Damoclès. La tragique apostrophe de Mirabeau aux veules représentants d'une société condamnée, s'adresse aujourd'hui aux dirigeants de la société humaine : « La banqueroute, la hideuse banqueroute est à vos portes. » Si encore ils délibéraient avec un esprit empreint de positivité, fermement acquis aux valeurs nouvelles, dégagé suffisamment de l'entrave des égoïsmes nationaux. Si encore, reconnaissant la complexité, l'enchevêtrement des intérêts, ils sacrifiaient des formules creuses d'indépendance aux exigences immédiates et péremptoires de la réalité, peut-être le cours menaçant des événements pourrait-il être détourné. Il n'y a plus à attendre de nouvelles leçons, ni de nouvelles blessures. La France, épuisée, exsangue, sortirait la première vaincue de cette lutte stérile et décevante, que des traditionalistes étroits de tous pays engagent, au nom de principes périmés, et où toutes les nations sombreront un jour, faute de solidarité et de compréhension.

Au sortir de la guerre, le délire de la victoire, émoussant le sens critique, avait bien involontairement celé l'universalité de la désorganisation, et le sérieux des coups portés aux organismes sociaux dans leurs œuvres vives. Atteints de véritable hypnose mystique, les peuples s'imaginaient que le terme magique de paix rétablirait comme par enchantement un état de choses idéal, et que la mise hors la loi économique et politique de l'Allemagne, satisferait leur besoin de justice sentimentale, sans perturber les conditions de vie. L'exclusion prononcée, l'exaltation tombée et le travail repris, les difficultés apparurent dévoilant l'artificiel du traité de Versailles insuffisamment étudié, dénué d'unité, œuvre disparate où toutes les tendances, tous les égoïsmes et toutes les sentimentalités s'étaient données libre cours. Il fallut deux ans à la France pour mesurer la gravité de son erreur, et comprendre qu'un facteur de production aussi important que l'Allemagne ne s'élimine pas impunément du marché mondial. Deux ans, pour constater que le règlement des dommages causés, des indemnités de toutes sortes, était subordonné aux capacités financières du vaincu, capacités surévaluées à l'époque du traité par une estimation trop hâtive. Deux ans pour formuler ce constat : l'interdépendance des nations ne permet pas l'élimination de l'Allemagne, ni la réduction de son activité, et c'est au contraire par la reprise contrôlée de cette dernière que la France récupérera en partie le montant de ses dommages et de ses pertes.

Si la cruauté des expériences engendrait la sagesse, nul doute qu'en l'état actuel des choses, la France n'ait une claire vision de ses intérêts généraux, et ne fasse preuve enfin d'une unanimité solide pour les soutenir. Nul doute aussi, que ces intérêts envisagés comme assise de toute la politique et de toute l'activité, n'éliminent enfin les tendances individuelles et les appétits privés, si violents et si libres dans un pays de formule démocratique. Il n'en est malheureusement rien, et l'intransmissibilité, tout autant que la valeur des expériences humaines s'attestent comme nulles. Les problèmes sont envisagés fragmentairement, avec des cloisonnements factices qui en cèlent toute l'acuité. La spécialisation à outrance a classé les gens dans des catégories nettes, où ils se maintiennent d'autant

plus volontiers qu'elles englobent leurs intérêts particuliers et leurs espérances ambitieuses. Si bien, qu'en fin de compte, les questions graves de reconstruction, de paiement, et plus généralement de vie nationale, voient la réalisation de leurs solutions exactes, subordonnées à l'accession au pouvoir d'un parti, d'un programme électoral ou d'un homme.

« La capacité administrative », comme disait Saint-Simon, n'est ni le fait d'une vie, laborieuse peut-être, mais activement ambitieuse, pas plus qu'elle n'est celui d'une vie agitée au sein d'une politique toujours tortueuse. Il fut peut-être une époque, où la politique nationale n'exigeait pas autre chose qu'une heureuse souplesse, et une certaine étiquette de la part de ceux qui la dirigeaient ; une époque où les articles d'une doctrine suppléaient à la valeur de ses représentants. Trop de sacrifices ont payé cette erreur, que trop de veulerie autorisait. C'est d'un regard ferme, qu'aujourd'hui l'on doit considérer les problèmes de la vie française, d'un regard impartial et large, seul capable de désintéressement et d'objectivité.

***

Des convenances, appelées de haute politique, restreignent parfois la liberté de critique, et la parquent à l'intérieur de limites que désigne l'opportunité du moment. C'est ainsi, que la question de la dette extérieure française, contractée pendant la guerre, ne reçoit pas toute la considération qu'elle mérite, et ne fait bien souvent l'objet, dans les interpellations parlementaires ou les exposés gouvernementaux, que de déclarations de second ordre. Et pourtant, cette dette contractée vis-à-vis d'alliés, aujourd'hui créanciers et jadis aussi intéressés à la victoire que la France débitrice, est en quelque sorte la clef de voûte de la vie de notre pays. De la solution apportée à ce problème, dépend la faillite ou le relèvement de la France, la fin de la civilisation occidentale ou le maintien de son rayonnement. Tant que la question de la dette française aux Etats-Unis et à l'Angleterre, ne sera pas réglée, le marché des changes persévérera dans l'instabilité, les transactions mondiales s'opéreront dans l'incertitude et les vies sociales demeureront précaires et amoindries.

Nous empruntons à une série de remarquables études financières (1), riches de suggestions et d'idées hardies, les données du problème. Le montant global de la dette de l'Etat français à l'étranger, au cours actuel du change, oscille entre 95 et 100 milliards, portant intérêts pour 1921, de 4.247.791.000 francs, calculés au change du 30 septembre 1920. A ces remboursements prévus par le budget, s'ajoutent « le montant des sommes dues en capital au cours de l'exercice 1921, et qui atteint pour l'Angleterre, la République Argentine, les Etats-Unis, l'Espagne, le Japon, la Suisse, la Norvège, calculé au cours du 10 décembre 1920, un total approximatif de un milliard 900.000.000 de francs (2) ». Soit au total un débours d'environ 6.800.000.000 au cours du 10 décembre 1920, un peu moindre au cours actuel, pour l'exercice 1921, représentant la valeur approximative de 2.500.000.000 de francs or empruntés et dus.

Et, la totalité de ces dettes ne constitue qu'une partie du passif de la France partie fixe, immuable, fixée une fois pour toutes (sauf bien entendu en ce qui concerne les fluctuations de change) à laquelle il convient d'ajouter ce que nous appellerons le passif variable, constitué par les excédents des dépenses sur les recettes pour les budgets ordinaire, extraordinaire et spécial, la reconstruction des régions libérées, et le paiement des pensions. En ce qui concerne ces deux derniers comptes, le traité de Versailles et les différents accords ultérieurs dont celui de Paris, prévoient et assurent en principe leur règlement par l'Allemagne fautive et vaincue Mais, d'un principe reconnu à un acquittement effectif, il y a loin, si l'on envisage que les premières échéances tombent en 1921, et les dernières, en 1962.

Or, la France qui ne réclame que son dû, et qui selon les fortes paroles de M. Forgeot a consenti une réduction de sa créance vis-à-vis de l'Allemagne, sans réussir à faire admettre par ses alliés une réduction proportionnelle de sa dette envers eux, la France, a évalué au minimum ses dépenses des régions libérées : 80 milliards, s'échelonnant sur dix ans, alors

(1) Budget, Réparations et Change, par Roger Bloch.
(2) Budget, Réparations et Change, par Roger Bloch.

que les biens fonciers, mobiliers, immobiliers, les machinismes et les marchandises anéantis, atteignaient une somme de 200 milliards. Et, si la perte sèche s'évalue, sur quelles bases évaluer la perte de travail des dix départements détruits, dans l'économie nationale ? Comment situer la production du Nord, si industriel, si riche dans le chiffre global de la production française, calculée d'après les données actuelles et les besoins mondiaux. Comment tenir compte des avantages dont bénéficie la concurrence étrangère, du fait de la situation anormale. Comment les chiffrer, et quels chiffres inscrire au compte de l'Allemagne.

Et, si ces chiffres étaient possibles à réaliser, si production, déficit des exportations, crise de travail et désavantage vis-à-vis des concurrents pouvaient se totaliser, sur quelles garanties de paiement compter, alors que l'Allemagne se défend si violemment, que les Alliés sont si faibles en face du vaincu débiteur, et si rigoureux en face de la France leur débitrice.

En regard de ce passif global, l'actif de la France se décompose en trois fractions : actif fixe ou quasi, évoluant dans des limites prévues (impôts directs, indirects, douanes), actif variable (exportations), actif hypothétique (créance allemande). De ces trois sources de revenus, la dernière seule retiendra notre attention, car la première est absorbée en entier par les besoins budgétaires, et la seconde entrant en compte dans a balance commerciale nécessiterait l'étude de cette question, et la mise au point de la dette commerciale.

D'après M. Chéron, le total des annuités fixes et des annuités variables dues par l'Allemagne, et à revenir à la France ne dépasse pas 39 milliards 546 millions de marks or, calculé à 8 p. 100, ce qui est aujourd'hui le taux d'emprunt moyen. A ne s'en tenir qu'à ce chiffre, et sans formuler de réserves sur la régularité des paiements et les surprises toujours possibles, la situation apparaît comme singulièrement grave. Les recettes n'équilibrent aucunement les dépenses prévues au budget spécial, dépenses incompressibles et irréductibles.

Les chiffres dressés, le bilan établi, et le déficit constaté, un point important demeure, digne d'être fixé : la politique monétaire du gouvernement. Hardie et suivie, elle peut tout sauver, systématique et incertaine tout compromettre, nulle

tout perdre. Malheureusement, il semble bien que les desseins officiels revêtent ce dernier aspect de nullité, et qu'il faille s'attendre à un effondrement total. Si stupéfiant que cela paraisse, en France, où toutes les opinions ont libre cours, toutes les suggestions sont permises, et où nulle entrave ne limite l'accession au pouvoir des hommes de valeur, le Gouvernement fuyant, instable, n'a pas de politique monétaire, ou tout au moins, s'il en a une, ne l'a-t-il jamais clairement exprimée. Des déclarations imprécises, secondaires, autorisent peut-être à penser qu'un retour à la parité des changes est considéré comme désirable à bref délai, mais rien ne permet de prévoir par quels procédés. Un tel néant, si effrayant par lui-même est rendu plus effrayant encore par les complaisances d'une certaine presse, qui considère sans doute que l'optimisme de Leibnitz suffit à tout, et qu'un ministre des finances,s'il n'est pas conservateur et politicien, est incompétent *a priori.* Le nom est un garant de valeur, et le talent se mesure aux proportions de la fortune politique, seule dispensatrice des capacités et des compétences.

***

En liaison étroite avec le problème financier, se dresse le problème économique, complexe lui aussi, et si complexe et délicat qu'il nous est apparu indispensable de pénétrer les vues de l'actuel ministre du commerce, M. Dior. Nous nous sommes souvenus, en effet, de la position très franche et très nette prise par M. Dior député, contre M. Isaac alors ministre, aux débats du 21 décembre dernier. L'enjeu était gros, la liberté du commerce, la récompense respectable, un portefeuille. M. Dior, d'accord avec le vœu général, n'hésita pas à prôner avec enthousiasme les projets les plus libres-échangistes. Ce n'était plus assez que la liberté fût une réalité, il fallait qu'elle fût un hymne. Nous nous défendons de toute dépravation intellectuelle comme de toute curiosité malsaine, et c'est sans arrière-pensée aucune que nous avons cru devoir vérifier si M. Dior ministre pensait comme M. Dior, député.

Nous comprenons parfaitement qu'il y ait quelque présomption à anticipiter sur le devenir, et que celui-ci échappe

à toutes les prévisions, mêmes à celles ministérielles. Nous comprenons aussi que gouverner n'est pas toujours prévoir, mais souvent prévenir, et c'est pourquoi nous marquons quelque étonnement de ce que la politique commerciale de M. Dior n'apparaisse pas plus clairement constructive. C'est plus qu'une erreur persistante, c'est un vice psychologique inhérent à la fonction ministérielle, que cette attitude expectante adoptée par certains ministres. Il semblerait à les en croire que la vie change de forme, en même temps que les portefeuilles changent de mains, et qu'il n'y a plus d'action possible dès qu'une parcelle de pouvoir leur échoit. Il fut un temps où la fièvre d'action était le mal dévorant des hommes d'Etat, plus soucieux de leurs devoirs publics que de leur fortune propre; ceux d'aujourd'hui ne songent plus qu'à se maintenir. Or, n'en déplaise à M. Dior, la France réclame autre chose qu'une politique de « coups de sonde, de processus prudents », ou que des arbitrages entre des intérêts qui ressemblent trop souvent à des appétits. Un groupe de consortiums n'exprime ni la volonté, ni les besoins d'un peuple, et la démocratie n'est pas une ploutocratie. Il est admis de traiter durement les trahisons politiques ou ce qui y ressemble. Personne n'a encore songé aux trahisons économiques, plus pénétrantes parce que plus sourdes. Le ministre n'est pas un arbitre, ayant à équilibrer ou à doser savamment des intérêts ou des ambitions divergentes. Il est le directeur de l'économie nationale, et comme tel, ses directives doivent être précises, hardies autant que simples, définitives autant que souples. Mais, en aucun cas, l'opportunisme ne doit régner, et pourtant lui seul règne aujourd'hui.

La conférence de Bruxelles, où près de quarante nations étaient représentées, a émis le vœu que le commerce soit libéré le plus tôt possible de tout contrôle, que toutes les entraves apportées à l'exercice des relations internationales disparaissent le plus tôt possible. Peu de temps après, à Londres, le congrès du libre-échange adoptait cette formule comme base de discussion. Ainsi, de tous côtés, s'exprimait par les bouches les plus autorisées, le vœu universel d'un retour à la vie normale, retour conditionné par la reprise d'une politique de liberté. Entre ce vœu et l'espoir insensé que paraît nourrir le ministre du commerce, d'une balance égale entre tous les

intérêts, il n'y a pas de conciliation possible. Que M. Dior se soumette, ou qu'il se démette. Mais qu'il fasse grâce au pays de sa politique d'expériences qui, sans résoudre aucune difficulté, les aggrave toutes. Qu'il dise franchement s'il veut maintenir en France la législation économique actuelle, législation de guerre (loi du 18 mai 1916), dont le seul résultat est d'assurer la défense d'intérêts industriels et temporaires, au dépens de la fortune nationale. Il est grand temps de lever les prohibitions d'exportation sans se préoccuper outre mesure, si la liberté rendue au commerce de l'avoine est susceptible de provoquer une hausse légère de ce produit sur le marché intérieur. Grand temps aussi de réviser le tableau des coefficients de majoration, et de diminuer les droits spécifiques, oscillant aujourd'hui entre 1, 5 et 9. Des prohibitions étendues et des coefficients élevés favorisent peut-être certaines industries chancelantes, mais ne fortifient certainement pas la position du gouvernement à l'étranger pour la conclusion de traités de commerce. Or, on paraît avoir par trop oublié qu'une politique économique n'est vraiment saine et constructive que lorsqu'elle s'affranchit des intérêts immédiats et privés pour n'envisager que les intérêts publics et permanents, et que lorsqu'elle lie ces derniers aux intérêts similaires des autres nations.

***

Il n'entre pas dans nos intentions de dresser un tableau complet et définitif de la situation française. Simplement, nous n'avons voulu toucher et mettre en évidence que les difficultés les plus graves et les plus douloureuses, et montrer peut-être que le salut n'est pas où le cherche l'action gouvernementale, et qu'avant de reconstruire, il faut avoir des matériaux, des hommes et des capacités.

Or, en présence de tous ces chiffres, symboles de réalités douloureuses, menaces constantes qui conditionnent l'avenir de la nation, où sont les moyens de défense, les éléments de richesse et d'énergie permettant le relèvement indispensable ? Les hommes auxquels la nation en confiant sa vie d'aujourd'hui a engagé sa vie de demain, réalisent-ils parfaitement,

cette séparation des intérêts collectifs et des intérêts privés hors de laquelle toute action est viciée, inféconde, éphémère ? Entre les affaires publiques et les affaires privées, y a-t-il cette similitude intime que d'aucuns y veulent voir, et le jeu des unes, est-il si semblable à celui des autres, qu'un chef d'industrie puisse diriger les premières après avoir réussi dans la conduite des secondes ? La France enfin, est-elle un organisme vivant, multiple et pensant, une entité morale, ou simplement un champ d'activité sur lequel les forces s'agitent et se déplacent, comme des mécanismes ingénieux, sans souci des alarmes, des blessures ou des ruines ?

Toutes ces questions appellent des réponses, non de forme mais de fond, non des lèvres mais du cœur. Il y a place aujourd'hui dans la vie des peuples pour quelque chose de grand et de simple, de profondément moral et vivant, pour une idée-force. Depuis 1789 la Révolution se poursuit : Réalisée politiquement, ébauchée socialement, tuée intellectuellement, elle attend encore l'éveil de sa vie morale. Il appartient à la France de susciter cette vie, et d'en rayonner sur elle-même d'abord, sur l'humanité ensuite, la fraternité et l'honnêteté. Or, ce n'est pas son existence précaire, haletante aujourd'hui, incertaine demain, qui lui permet de tenir cette tâche dont dépendent le repos et l'équilibre du monde. Pourtant, cette tâche est urgente, cette tâche est nécessaire, et pour la réaliser, c'est à l'esprit et à la valeur morale qu'il convient d'en appeler, car ce ne sont pas les forces économiques qui influent sur les psychologies collectives, mais les psychologies collectives qui dirigent, annulent ou grandissent les forces économiques. Si pour maintenir une civilisation qui leur était chère, les peuples qui n'ont pas reculé devant le carnage, reculent aujourd'hui devant la remise d'une dette, alors c'est que cette civilisation est fausse, que cette civilisation est morte. Toute l'action humaine depuis des millénaires est nulle si elle ne se mesure par un progrès moral et fraternel, et si le bien-être et l'égoïsme demeurent la loi des peuples comme celle des individus. Il n'y a plus de droit, plus de justice distributive si le sacrifice de la France reste méconnu, et si après avoir vaincu la France meurt de sa victoire.

R. Chenevier.

THÉATRE

ESTHÉTIQUE DU THÉATRE CONTEMPORAIN



LE RESPECT DES “ PLANS ”

Premier devoir de l'écrivain qui veut *faire revivre* un personnage notoire : ne pas le diminuer.

On a le droit de *faire revivre* le Christ ou Messaline, Barbe-Bleue, don Juan ou Pasteur ou Jeanne d'Arc. On peut, en les reconstruisant, se tromper ou échouer. Mais il ne faut pas les abaisser, les faire descendre d'un plan supérieur, où ils sont l'expression d'un idéal ou d'une passion de l'homme, pour en faire des personnages de boulevard ou des valets de comédie.

Des deux derniers don Juan que l'on nous a montrés, l'un tente de respecter la valeur du personnage et d'en triompher (celui de Rostand), l'autre ne la respecte pas (celui de Régnier).

Don Juan : L'homme qui ne se nourrit que du sang des âmes, dit Barbey d'Aurevilly ; le conquérant hanté par ses conquêtes et châtié par elles, selon les lois occultes.

Sa plus belle histoire : comme l'a contée M. Peretti della Rocca, comme l'a magnifiquement écrite Milosz.

Le *Miguel Mañara* de Milosz est grand, étant capable de passion. Capable d'amour vrai pour une femme. Capable, après la mort de cette femme, d'amour divin : « Voici ton frère, Madeleine ; voici ton frère, Thérèse. » Toute la magnificence de l'humilité est permise à qui s'est vu couronner de toutes les flammes de l'orgueil.

Voilà le *plan* où les hommes capables d'art placent don Juan

Laissons-nous tomber.

Jusqu'au-dessus de Cyrano.

Nous voici à *la dernière nuit de don Juan* où Edmond Rostand place l'enfer du conquérant dans l'étoffe d'une marionnette.

Jusqu'au-dessous de Molière.

Nous voici aux *Scrupules de Sganarelle*, où M. Henri de Régnier fait presque de don Juan Tenorio, un don Juan tenorino.

Les *Scrupules de Sganarelle*, présentés par le théâtre de *l'Œuvre*, c'est don Juan à Verrières. Tout un acte est occupé par des valets. Tout un autre, par des Gérontes. Au troisième, don Juan, avec une petite insolence de grand seigneur, tue un jeune homme en habit vert, Léandre, et enlève une Agnès. A ce dernier acte d'ailleurs, il y a deux excellents couplets : un de don Juan sur le goût de la liberté ; un de l'Agnès : « Tu me quitteras, mais qu'importe, j'aurai goûté à la vie. »

Comédie ; personnages de comédie ; scènes de comédie.

Peut-être bonne comédie, au bon langage très XVIIe. Cela m'est tout à fait indifférent. Je ne veux pas qu'on m'abaisse don Juan.

Edmond Rostand, du moins, dans la pièce que publie *l'Illustration*, essaie, sinon de le maintenir haut, du moins de monter plus haut que lui.

Prologue : descente vers l'enfer ; don Juan obtient dix ans de grâce.

Dix ans après : il est à Venise et y fait des mots d'esprit :

— Sais-tu
Pourquoi l'Adriatique à ce point m'intéresse ?
— Non.
— Elle est mariée.
— Ah !

C'est le jouisseur raffiné qui se meuble chez Iribe et se fait habiller par Georges Barbier. Mais il y a quelque profondeur dans le portrait qu'il fait de lui-même devant le diable : « Je suis leur nostalgie à tous. » Mais alors le diable, que viendront aider les mille et trois, veut dépouiller don Juan de son prestige. Ce duel, au théâtre, créera de l'angoisse, et fera oublier le rostandisme des vers.

Don Juan ne reconnaît pas les mille et trois ombres ; il n'a eu que ce qu'on a vite ; ce sont les femmes qui l'ont eu : « Vous n'êtes que celui qu'on s'est le plus offert » ; il a plu parce que la femme est son métier ; il a fui sans fin devant l'amour ; il a eu peur de la douleur ; les noms de Roméo et de Tristan l'écrasent (ici Rostand emploie des effets de simultanéité de voix ; simultanisme fort simple, d'ailleurs) ; il a fait souffrir parce qu'on voulait s'offrir le luxe de savoir comment il faisait souffrir (un peu enfantin, cette psychologie) ; il n'est qu'une angoisse ; la sincère qui existait en toutes il n'a pas su la voir ; il est incapable, même à l'extrême bord du gouffre, de se rattraper à un amour qui le sauverait ; il n'a pas aimé les pauvres ; il ne peut servir une cause sociale « tant qu'une gorge est rose » ; il n'est qu'un simple paillard ; il ne mérite que d'être une petite marionnette dans un enfer-guignol.

« Quel dommage », dit une ombre.

Mais les midinettes sont vengées.

Rostand, brave homme, modeste au fond, a fait une pièce de brave homme. En s'attaquant à don Juan, il a voulu venger de l'ironie et du septicisme le cœur ; il n'a vengé que la sentimentalité, le midinettisme ; et n'a plongé que par heureux à-coups dans l'enfer des cœurs.

Sa *Dernière nuit de don Juan* se fonde sur des intentions morales honnêtes ; son œuvre mérite de l'estime. Mais avoir réduit don Juan au rôle d'une marionnette de la paillardise, c'est le laisser échapper. Inventer un don Juan qui n'a pas été aimé,

qui n'a pas respiré d'amour vrai, quelle sottise ! Quel égarement de la haine d'un brave homme contre le don juanisme. Rostand confond don Juan et Joli-Cœur.

Miguel Mañara se penche avec pitié sur la petite marionnette de ce guignol.

***

Une compagnie argentine, celle de Camila Quiroga, est venue à Paris.

J'espérais un art national.

Point. La pièce que j'ai vue est une pièce simple, dramatique, née du réalisme français et qui se confond avec lui, à part quelques taches d'italianisme. (La maîtresse du père est aimée du fils ; le fils s'ouvre la gorge. Titre : la *Fuerza Ciega*). Une actrice de premier ordre, digne de nos meilleures par la simplicité, les cris et les chutes sur le plancher. L'auteur nous a dit aimablement que la culture argentine était la petite-fille de la grand-mère française. Ça ne me fait pas plaisir.

J'aimerais mieux qu'elle fût la fille des Patagons ou des Gauchos. Et qu'elle considérât la grand-mère française comme une jeune sœur au visage changeant.

Mais un art national peut-il naître dans un pays peuplé par colonies et qui restent anglo-saxonnes, « latines » ou germaniques ? Il naîtra seulement si un complet métissage y introduit un sang très étranger, ou si des conditions d'existence très différentes créent des âmes nouvelles.

Fernand Divoire.

RÉPONSES A NOTRE ENQUÊTE

FAUT-IL

BRULER LE LOUVRE ?

Votre question est beaucoup moins paradoxale qu'elle ne semble. Elle exprime, en réalité, l'esprit du plus pur traditionalisme.

Nous pouvons *brûler le Louvre si nous avons de quoi le remplacer.*

Nous le devons *si, voulant créer une œuvre, nous sentons en nous l'obsession d'autres œuvres qui nous empêchent d'agir : si nous nous sentons malades.*

Enfin nous le ferions *si nous étions traditionalistes. Mais nous sommes seulement académistes, ce qui est tout autre chose.*

Car la querelle n'est pas entre Anciens et Modernes, pas même entre Passéistes et Futuristes, mais bien entre Traditionalistes et Académistes.

L'académisme consiste à copier et recopier les modèles par manie de collégien, par besoin d'autorité, par impuissance à créer, par peur d'être fécond.

L'académisme a créé le Louvre comme un sérail de chefs-d'œuvre, qui forme un très grand nombre d'eunuques, et de temps en temps seulement un sultan génial.

Le véritable traditionalisme ne consiste pas à copier nos ancêtres comme des modèles bien morts, mais à vivre comme ils ont vécu. Ils sont des exemples, et non des modèles. Or, ils vivaient en créant, et non en copiant. Et, pour créer, nul n'a plus détruit que nos ancêtres les plus traditionalistes.

*Dans toutes les époques de création ils auraient brûlé le Louvre ; ils ont brûlé leurs Louvres. Les hommes n'ont fondé et surtout conservé des musées que depuis qu'ils souffrent d'une crise d'académisme qui menacerait de devenir chronique n'était l'*Esprit Nouveau....

Je vais vous conter une histoire très connue.

J'habite Versailles, et j'ai tous les jours sous les yeux les déprédations du traditionalisme. Louis XIV, qui a démoli, en vrai futuriste, tout ce qu'avait fait Louis XIII ; les déprédations du traditionaliste Louis XV, qui ne voulut pour lui ou pour ses maîtresses que du pur Louis XV, et qui a détruit, en bon futuriste, tout ce qu'il a pu remplacer des décorations intérieures et même extérieures de son aïeul, si bien que le manque d'argent a seul pu en sauver la plus grande partie ; les déprédations du traditionaliste Louis XVI, qui en futuriste convaincu découpa de « petits appartements, dans les grands, et ne voulut autour de lui que du Louis XVI, si bien que le manque d'argent, etc. (voir plus haut).

Si Napoléon et la Restauration ont détruit plus petitement, c'est parce qu'ils avaient moins d'idées.

Enfin Louis-Philippe vint. Avant lui l'académisme régnait, mais ne gouvernait pas. Avec ce roi-bourgeois il gouverne. Vous savez que ce Mécène sauva généreusement Versailles en formant là un second Louvre. Un architecte du palais m'a montré dans les dépôts de superbes portes dont les sculptures Louis XV en plein bois ont été méthodiquement rabotées par les « artistes » de Louis-Philippe pour en faire de meilleures plan-

ches, assez plates pour étayer des Vernet. Pour ces hommes de « goût », plus d'arts mineurs ; place au « grand art » !

Enfin, voilà donc un homme qui détruit pour détruire, et qui conserve pour ne rien créer. Et depuis lui jusques et y compris M. Millerand, nous avons glorieusement « conservé » Versailles, c'est-à-dire que nous n'y avons rigoureusement plus rien créé. Nous appelons cela avoir « du goût ».

Ah ! ce n'est pas M. Millerand qui commanderait à Francis Jourdain un mobilier et une décoration murale pour se tailler un pied-à-terre moderne à son goût dans un appartement de Louis XVI ! Académisme contre traditionalisme, vous dis-je.

Avant d'habiter Versailles, j'ai séjourné dans plusieurs villes de province où l'histoire locale se résume toujours à peu près en ce même schéma : des pastiches Renaissance défigurent le peu qu'ils ont respecté d'une cathédrale gothique construite sur la démolition d'assises romanes édifiées sur les ruines d'une basilique gallo-romaine dont les constructeurs avaient mis à mal un temple gaulois, pour lequel l'architecte avait rasé quelques tumulus ! L'histoire se recommence !

Mais un Viollet-le-Duc, néo-académiste, venait parfois arrêter l'histoire en déclarant que dans toute cette série, seul le XIIIe siècle comptait ; et il détruisait consciencieusement tout le reste, pour le « restaurer » par un pastiche artificiel.

Les grands fresquistes du XVIe siècle ont gratté maintes fresques du XVe, pour mettre les leurs à la place. Au XVIIe, on conserva celle du XVIe et on ne fit plus de fresques : symbole : C'est que l'académisme naissait.

Quand nos ancêtres ne détruisaient pas, ils oubliaient. Pendant des siècles, ils ont voisiné avec les monuments romains sans les connaître ; heureux quand ils n'en utilisaient pas les chapiteaux et les statues comme moellons !

Comprenez-vous maintenant que traditionalisme c'est futurisme, comme académisme c'est conservation ? Tous futuristes sauf Louis-Philippe et son bon sujet Viollet-le-Duc ! Tout le passé a été futuriste.

Telle est la leçon de Versailles, et celle de toute l'histoire.

Revenons au Louvre. Ainsi vous mettez moins en question, la valeur artistique du Louvre, qui est peu contestée, que la nôtre, qui l'est davantage.

Et la réponse à vous faire dépend tout entière de ce que vous avons à mettre à la place du Louvre brûlé. Car « on ne détruit que ce qu'on remplace ».

Si les incendiaires ne s'engagent pas à remplacer aussitôt le Musée, qu'ils sachent bien : brûlé, démoli ou simplement fermé, voire réservé aux nouveaux riches et payant, le Louvre condamné deviendrait beaucoup plus dangereux pour le novateur, que celui que nous connaissons. Car il constituerait un modèle inégal, un idéal jamais atteint, un rêve désormais irréalisable, un absolu. L'absolu est le bouillon de culture du microbe académiste. Un Louvre imaginé serait pire qu'un Louvre réel, un Louvre des dimanches pire qu'un Louvre de tous les jours, un Louvre réservé aux milliardaires, pire que le Louvre du pauvre. Songez, que rien n'égala l'autorité et la tyrannie de Phidias, tant qu'on ne connaissait à peu près rien de lui, et celle d'Aristote quand on ne le comprenait pas. Wagner, si l'on continue à ne le pas jouer, va de nouveau paralyser notre drame lyrique. Le meilleur auxiliaire des influences littéraires a toujours été la censure qui suggère tant. Qu'ils le veuillent ou non, ceux qui brûleront le Louvre ne seront que des censeurs. Ils auront contre eux les lois du rêve.

Que les incendiaires du Louvre veuillent donc bien réfléchir avant d'allumer le premier chef-d'œuvre ! que mettront-ils à la place du Louvre ?

Le Luxembourg ? c'est bien pessimiste.

Le Salon des Indépendants ? c'est bien optimiste.

Décidément, brûler le Louvre est très dangereux, surtout pour les adversaires du Louvre.

Par bonheur il existe une solution plus douce : c'est d'agrandir *le Louvre. Notez que les eunuques de ce sérail d'art estiment tout agrandissement pire qu'une destruction, — une profanation. Principalement lorsqu'on leur parle d'accroître la partie moderne comme si l'académisme n'avait pas arrêté le temps. En ce sens, agrandir le Louvre serait en effet détruire le Louvre, c'est-à-dire l'esprit académique.*

L'agrandir à la fois par en bas et par en haut : c'est-à-dire cesser de faire commencer la sculpture et la peinture moderne au XIVe siècle, et de n'admettre leur existence que

dans une demi-douzaine de pays de l'Europe occidentale à l'exclusion de tout le reste des continents.

Le Louvre sera alors, non plus une collection de modèles à copier, mais une suggestive, une féconde histoire de l'art, et une esthétique vivante.

Vous me direz que ces agréments existent déjà, mais dans d'autres bâtiments. Croyez, Monsieur, que ce serait une révolution dans l'esprit public, que de ne plus isoler, parmi les innombrables documents *d'art qu'enferme Paris, ceux qui sont officiellement proposés comme des* modèles *chargés de décourager, de paralyser, de dévier toute réelle création, en maintenant les adultes toujours à l'école et les écoliers toujours à la classe de récitation. Un Louvre élargi ne sera plus une classe d'admiration ou une chapelle de superstition, mais un lieu de critique, un résumé d'histoire, un laboratoire d'esthétique expérimentale, un terrain de culture pour l'évolution. C'est la grâce que je lui souhaite.*

Charles LALO.

***

NON. Parce que Cézanne lui-même a donné une bonne raison : Il a dit « Le Louvre est un bon livre à consulter... Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire ». Puis 'ajouterai, toutes ces grandes collections antiques doivent être reconstruites, et dans toutes il y a beaucoup de choses qui n'ont pas de valeur artistique, seulement de curiosité, et ces choses peuvent être, non brûlées, mais vendues.

Amelia DEFRIES.

***

La question me paraît mal posée.

Le Louvre contient suffisamment de documents de toutes les époques pour être utile à l'artiste qui cherche sincèrement l'esthétique de notre époque : il ne faut donc pas brûler le Louvre. Pour la même raison, le Public (qui fait vivre... l'artiste) est mis dans l'impossibilité absolue de rien comprendre à l'esthétique que nous cherchons et d'y rien vouloir comprendre : il faudrait donc brûler le Louvre. Malheureusement le Louvre brûlé, resteront les antiquaires et les fabricants de tous genres de vieux, de faux et les plagiaires ; ceux-ci comme ceux-là, il est impossible de les détruire tous comme il serait impossible de faire revivre un fossile ; soyons donc heureux que le Louvre existe comme terme de comparaison. Je poserais de préférence les questions suivantes : Faut-il interdire l'accès du Louvre ? A qui faut-il interdire l'accès du Louvre ?

Paul BONIFAS.

***

Brûler le Louvre, c'est-à-dire la tradition ? Dans l'absolu, les artistes y gagneraient — comme enregistreurs d'impressions, de l'ingénuité — comme producteurs d'œuvres, une rareté plus savoureuse — plus sincère. Mais restent les autres Musées — reste la tradition orale des roublardises qui s'appellent le métier. On ne peut s'abstraire de son temps en reniant le passé — Et quelle privation ! Mieux vaut à chacun son libre choix — et tant pis pour ceux qui ne sont pas assez forts pour regarder les maîtres. Prière de ne pas brûler le Louvre.

Marguerite MIRAILLET.

***

Il y a un plaisir immense, une véritable volupté à être de son temps, je veux dire à en partager l'activité intellectuelle. C'est une sottise de songer à ce que retiendra la postérité pour justifier nos enthousiasmes. On ne parle pas des vivants comme des morts couverts de poussière. Voilà pourquoi il n'y a pas d'incompatibilité à respecter les formes d'art de la tradition et d'autres toutes nouvelles qui s'y rattachent par des chaînons plus ou moins bien formés. Ceci doit faire l'objet des réflexions de l'historien et du philosophe. Grâce à

ces hommes on ne perdra pas le fil de notre évolution et cela c'est quelque chose qui mérite d'être conservé. Donc ne brûlez pas le Louvre pour cette raison. Il en est aussi une autre plus désintéressée, mais aussi essentielle. L'art n'est d'aucun temps par ses qualités abstraites les plus hautes. Greco, Chardin, Poussin sont d'aujourd'hui..... Brûler le Louvre c'est un jeu d'aveugles.

Jacques FOUQUET.

***

Certes, je ne veux pas qu'on brûle le Louvre ; que les Allemands aient caressé ce projet, c'est possible ; mais pourquoi l'avaient-ils ? pour satisfaire leur haine. La haine est fille de l'orgueil, elle n'a pas de place dans le cœur d'un artiste. — Puis, n'y a-t-il donc que la peinture au monde ? Et la littérature, faut-il brûler la Bibliothèque Nationale ? Sommes-nous arrivés au sommet de la conception antique ? Non, puisque beaucoup prétendent qu'il faut retourner à l'enfance de l'art ; ce ne serait pas une raison pour ne pas voir comment nos ancêtres l'avaient compris ; le Louvre une fois brûlé il n'y aurait plus de comparaison possible entre l'art d'autrefois et l'art d'aujourd'hui ; mais peut-on dire quel sera le goût de demain ? — L'art a son culte, l'artiste en est le prêtre, l'art pour lui est un sacerdoce, il communie avec la vérité ; la beauté, les émotions saines. — Autrefois on cherchait le succès chez l'élite de la Société, il y avait des amateurs éclairés jaloux de leurs collections. Aujourd'hui l'artiste cherche la réclame, le collectionneur la bonne affaire. Les marchands se servent au milieu de ces deux appétits ; n'est-ce pas la conséquence de cette idée que l'or donne tous les bonheurs, quelle erreur ! et, cependant les hommes n'ont plus d'autre idéal, hélas ! Brûler le Louvre, quelle belle nouvelle réclame ! Quel succès pour les envieux, les jaloux. Le Louvre a-t-il empêché les talents modernes des Delacroix, Corot, Sisley, Cézanne, Manet, Claude Monet, Renoir, qui tous se sont dits traditionalistes et avoir puisé au Louvre, source d'art.

Georges CARETTE.

***

Inutile de détruire le Louvre — Dupuytren : il s'annihilera de lui-même lorsque les hommes mécaniques auront trouvé les nouveaux modes d'expression plastique qui rendront inutiles les sales petits procédés de la peinture et de la sculpture. Le brûler ? Défi à la crise actuelle du logement.— Le transformer plutôt en asile pour familles nombreuses, à moins que celles-ci demain ne s'y installent de force.

Je demande à l'architecte bolchevik la transformation de la Galerie Rubens en skating et du Salon Carré en salle de culture physique.

Mais j'implore l'immédiate mise en liberté des Primitifs, innocents emprisonnés avec les pires coupables !

Jean Françis LAGLENNE.

***

Naturellement et les Galeries Lafayette aussi !!

Pierre BOHIN.

***

Brûler le Louvre ne me semble pas nécessaire, mais dresser un bûcher pour y réduire en cendres tous les imbéciles me paraît indispensable.

BENVENUTO.

***

Comment ? ce n'est pas encore fait, depuis le temps qu'on en parle !

Paul BUDRY.

Je ne tiens pas à ce qu'on brûle le Louvre car je n'ai pas à me plaindre de lui.

Tout d'abord il m'a appris ce qu'il ne faut pas faire, ensuite ce que l'on pourrait faire et j'espère qu'il m'apprendra encore ce qu'on doit faire.

Bien entendu je parle des tableaux du Louvre *et non des tableaux qui tout en y étant ne sont pas le Louvre et qui pourraient être ailleurs ou en cendres.*

JUAN GRIS.

***

Pourquoi, ce serait un crime de brûler le Louvre ?

Mais tout simplement parce que le gnosticisme artistique n'est point hélas ! une réalité.

Chercher, s'il s'en trouve, de nouvelles formules : oui ; prononcer l'exclusive contre le passé : non.

— D'ailleurs Cézanne n'a-t-il pas dit que le Louvre était « un bon livre » ?

Pierre AVELINE.

***

Brûlez le Louvre aujourd'hui — et demain la peinture retombe où elle se trouvait avant-hier — car où va-t-on voir, comment il ne faut pas *peindre ? (Avec Cézanne lisez ses lettres !) ne faisaient-ils de même tous les génies classiques constructeurs ?* Faut nous le laisser, *il est bon de savoir qu'il y a des maladies, pour savoir ce qu'est la santé.*

Paul MOLNAR-CONTAT.

***

Péladan proclamait qu'il aurait voulu « se faire tuer à la porte du Salon carré ».

Vous demandez s'il faut brûler le Louvre.

J'aime mieux Péladan.

A qui le Louvre fait-il peur ? A ceux qui seraient tentés d'y prendre le goût de copier ?

Laissez le Louvre aux autres.

Fernand DIVOIRE.

***

Brûler le Louvre serait un peu expéditif et surtout bien « Erostrate ». Les Antiques *léchés par les flammes seraient capables de murmurer entre eux : « Décidément, les modernes sont à court d'invention : nous connaissions cela. »*

Il est certain que les artistes médiocres déploreraient la disparition du Louvre, mais ils gagneraient de ne s'y plus saoûler au point de ne pouvoir retrouver leur chemin en sortant. Pour les grands, le mal ne serait pas considérable. Avant que de connaître le Louvre, ils avaient dans leurs cœurs ce qu'il contient de véritablement sensible, c'est-à-dire de meilleur. Côté pratique : les grands artistes auraient plus souvent recours à leur propre sensibilité, et puis il leur resterait toujours les cartes postales.

En définitive comme la disparition du Louvre ne changerait rien aux destinées de l'art, puisqu'il faudrait en même temps détruire tous les « Louvres » comme l'on voulait supprimer tous les impérialismes, que d'autre part les artistes médiocres trouveraient bien vite une autre excuse et qu'avant quelques années un nouveau Louvre renaîtrait, je tiens que la meilleure solution serait de vendre le Louvre aux enchères et de consacrer la formidable somme obtenue à l'allègement des finances de l'Etat.

Maurice RAYNAL.

***

Non, car c'est un tripot qui ne ruine que les pauvres.

Léonce ROSENBERG.

* * *

Doit-on brûler le Louvre ?

Incontestablement. Et avec lui tous les monuments dits historiques. Y compris ceux de Bach et de Beethoven. Au moins nos artistes n'étant plus gênés par des modes d'expression périmés, pourront-ils s'ingénier à les recréer. Et un millier d'années, quand nos Rembrand, nos Jean Goujon et nos Mozart de la rue du Louvre seront devenus des pompiers, on recommencera. Ainsi doit-être vraiment conçu le Progrès dans l'Art.

CH. TENROC.

* * *

Brûler le Louvre. Pourquoi ne pas démolir aussi les Pyramides. Vous transcendez l'art. Laissez donc le temps faire son œuvre. Il opère lui sans cesse sûrement et sans bruit. N. de D., aurait dit Cézanne, Ils veulent me mettre le grappin dessus !

BELVOL.

* * *

L'esprit nouveau est un esprit de construction et non de destruction. Quelle utilité aurait une telle destruction ? Détruire quelques innocentes pamoisons de vieilles filles et beaucoup de savoureuses ironies réalisées par des hommes de génie. Surtout ce ne serait pas un moyen d'annuler son action, souvenez-vous de la popularité de la Joconde lors de sa disparition ! On obtiendrait un vide, voilà tout (correspondant à une opération chirurgicale dans un cas désespéré !) Il n'est pas nécessaire d'avoir une négation pour créer (Suffit d'avoir une foi), nous n'avons pas peur du mauvais goût des commissions officielles chargées 'de l'acquisition des œuvres d'art, depuis longtemps on sait à quoi s'en tenir à ce sujet. L'art pour les artistes est une joie ou une œuvre de pensée, une fois la réalisation obtenue ils n'ont plus souci que de la prochaine réalisation. Le créateur ne pense jamais au passé lorsqu'il se promène dans un musée.

Jean VIOLIER.

* * *

Il faudrait, comme pour la bibliothèque de Don Quichotte, faire un triage des œuvres contenues dans le Louvre et ne conserver que celles qui sont caractéristiques de chaque époque d'art.

On aurait ainsi une chaîn eaux maillons éprouvés, dépouillés de toutes fioritures inutiles et trop souvent nuisibles.

Henri J. PIERRE.

* * *

NON :

Parce que le Louvre est une école où nous pouvons apprendre d'heureuses formules et apprendre aussi quelles sont les formules que nous devons éliminer.

Parce que le Louvre a opéré un premier et considérable déblaiement et évite ainsi une perte de temps.

Parce que l'esthétique moderne ne repose pas sur des bases assez assurées.

Parce que le Louvre présente un immense intérêt historique.

Parce que les artistes peuvent être découragés à la pensée que leurs œuvres subiront peut-être un jour le même sort.

Parce qu'il faut toujours respecter le travail.

Parce qu'enfin la peur du gendarme est le commencement de la sagesse.

André LÉVY.

***

Brûler ? Pourquoi ? Le musée est le gardien du passé comme le cimetière. Pour nous le cimetière est le Souvenir. Je peux ne pas aimer mes morts, mais je ne puis pas détruire pour cela, le cimetière ; comme je ne dois pas détruire le Louvre parce que je n'aime pas quelques Tableaux. Le cimetière ne dérange pas la vie présente ni n'empêche son progrès. De même, le Louvre n'entrave nullement les progrès de l'art. Toutes les idées nouvelles de l'art, jusqu'au cubisme, n'ont pas été influencées par le Louvre. C'est la vie actuelle qui les a fait naitre.

D. Kakabadze.

***

Non, malgré la Joconde.

Solé de Sojo.

***

1° *Il ne faut pas brûler le Louvre.*

2° *Il faut supprimer radicalemenl l'Ecole des Beaux Arts.*

Deux mobiles peuvent-être supposés qui nous inciteraient à brûler le Louvre : à l'exemple de Platon proscrivons-nous l'art de notre République ou bien jugeons-nous l'essor d'un art nouveau entravé par l'exemple des arts du passé ?

La nécessité pour l'homme d'exprimer sa pensée sous une forme plastique, et l'importance sociologique de cette manifestation étant reconnue nous n'envisagerons pas la première proposition.

Supposons le Louvre anéanti, aurons-nous atteint notre but ; l'art du passé sera-t-il supprimé ? Non, car l'Art contenu dans les œuvres sélectionnées et recueillies sans le musée est partout diffusé et vulgarisé jusque dans les moindres objets qui accompagnent notre activité quotidienne.

S'il est pour le moins inutile de brûler le Louvre il peut être nécessaire de pénétrer le sens de l'enseignement qu'il nous propose.

Préparons dans ce but les artistes et le public.

Et d'abord, supprimons radicalement l'Ecole des Beaux-Arts *dont l'enseignement est nul et l'exemple toxique ; ainsi que le concours de Rome qui encourage les parasites.*

Facilitons au contraire l'éclosion des ateliers ; encourageons l'effort de création dont notre époque est pénétrée.

Les ateliers, où la hiérarchie des valeurs serait observée et dans lesquels l'élève en contact avec le maître et collaborant à son œuvre seraient les gardiens de la Tradition vivante.

En possession des vérités primordiales, proclamées aux grandes époques de l'ardent désir de créer des œuvres d'accord avec la vie et la pensée contemporaine ainsi que de leurs manifestations visibles, l'artiste pourrait impunément traverser les musées et reconnaître les conditions de vie des œuvres qu'ils contiennent.

Au delà des formes apparentielles il serait touché par l'esprit ; à travers le visage, il sentirait la structure. Il saurait rejeter la mode, l'anecdote et faire abstraction des sottes restaurations qui défigurent les plus belles œuvres.

L'éducation du public suivrait naturellemenl celle des artistes du jour où la faveur officielle quittant les habiles pasticheurs atteindrait les créateurs, les hommes d' « Esprit Nouveau ». Peut-être y eut-il des époques qui surent mieux classer les valeurs.

Jules Roblin.

***

Mais oui, il faut le brûler ce Louvre : Il ne faut plus qu'il en reste pierre sur pierre. Il faut en faire un grand brasier et en jeter les cendres dans la Seine.

A la Seine, les restes consumés de ces vilains rêveurs : Raphaël, Michel-Ange surtout, ce grand criminel de l'Art ; et bien d'autres, et bien d'autres encore.

A bas le Louvre, car le Louvre c'est la représentation de tout l'Art jusqu'à nos jours, et on a encore rien fait en Art, ou mal fait. Sans doute les œuvres du Louvre ont eu leur succès en leur temps — maintenant elles sont nuisibles à l'Art, et l'Art moderne les nie comme des manifestations néfastes.

Brûlons le Louvre, comme le dit si bien Paul Morand :

Le monde porte à faux,
Il faut repartir de zéro,
Il faut repartir au niveau de la terre et de la mer.
Prêtez votre concours à une œuvre de charité :
Le monde est à recommencer.

Brûlons le Louvre : ce sera le commencement de la grande œuvre de charité, et un bon commencement.

Georges Celly.

***

On ne peut brûler le Louvre.

Malgré les Phynances qui le souillent et l'encombrent, et le peu de clarté qui règne intérieurement dans ce palais. — Lui n'a jamais prétendu être un musée de peinture — il est pour nous un patrimoine historique et surtout artistique qu'on ne peut méconnaître.

Mais, dynamiterons-nous bientôt le Grand-Palais ?

I.-R. Rimbert.

***

Non, mais le vendre.

Pour lire trop aisément le Louvre, on ne crée plus, on tient le passé au courant — *ou comme dit l'ouvrier couvreur : on « bricole ».*

Ici on fait du neuf avec du vieux. N'est-il pas symptomatique que l'artiste de notre temps ait eu peur des musées ? — Comme le petit littérateur de vingt ans dont s'est moqué A. Gide. Si l'on s'insurge (ce qui est déjà une faute) on s'insurge contre le Passé : *Ainsi le futurisme italien devait-il échouer parce que déterminé, en réalité, par le Quattrocento et Michel-Ange.*

On ne pensera des chefs-d'œuvre que sur les murs *du Louvre mais celui-ci renferme des œuvres belles que nous ne pouvons pas détruire, nous, qui les avons vues. Peut-être pourrions-nous les cacher et les livrer aux hasards des découvertes que des générations prochaines en feraient, lorsque notre culture (qu'on appelle encore latine) serait devenue historique, comme l'égyptienne ? ou les donner à un peuple qui n'y comprendrait rien et qui tenterait de copier — comme les Italiens de la première Renaissance « copiaient » les Etrusques et les Byzantins ?*

Mais puisque c'est dans le luxe et l'opulence que se créent les œuvres belles (Venise) je crois qu'il serait préférable de vendre notre collection nationale, pour payer notre dette nationale ; d'autant plus qu'il existe un peuple remplissant les deux conditions — qui nous permettrait une telle action : l'incompréhension avec un certain tempérament, et une puissance d'achat suffisante : l'Amérique, qu'en pensez-vous, n'est-elle pas désignée pour acquérir le Louvre ?

Armand Salanou.

(A suivre.)

SCIENCES

L'ORIGINE DES PÉTROLES

Cette question longuement controversée commence de s'éclaircir. En effet, après les fluctuations, dont la série n'est sans doute pas close encore, le choix actuel de la majorité des spécialistes assigne aux pétroles une origine minérale. Les hypothèses qu'on a faites à ce sujet ont subi une vérification complémentaire ; il s'agit en réalité d'une vérification de laboratoire.

On a démontré, en effet, que les huiles de pétrole qui sont des hydrocarbures s'obtiennent hors du règne végétal, et que, par exemple, la fonte de fer attaquée par l'acide chlorhydrique donne naissance à des hydrocarbures huileux. En poursuivant ces expériences, on a obtenu assez d'huiles pour les comparer à des pétroles bruts. Ces phénomènes dont le principe se reproduit sur une grande échelle dans la nature n'empreinte rien qu'au règne inorganique ou minéral.

En effet, le sphéroïde qui occupe le centre de notre globe est vraisemblablement « une masse de fonte très impure à l'état de fusion pour une grande partie ; probablement il y flotte une masse de fonte, d'une composition différente, à l'état solide ou pâteux, explication qui est en accord avec les variations séculaires de la déclinaison » (1).

Or, les températures et les pressions très élevées qui s'exercent au niveau du sphéroïde en question jouent un rôle déterminant dans la genèse des pétroles et permettent d'expliquer leur grand pouvoir calorique dû au fait d'absorption très considérable de calories pendant leur formation qui est évidemment endothermique.

Au reste, il n'est pas nécessaire que les températures et pressions

(1) Voir l'article de M. F. Rigaud, « Sur les combustibles naturels » dans la *Revue Scientifique,* des 9 et 23 octobre 1920.

exceptionnelles soient atteintes pour que les huiles combustibles extraites par distillation des lignites, des schistes ou des pétroles soient *similaires*. Il suffit de ramener les conditions physiques de l'expérience à des moyennes sensiblement constantes quoique plutôt élevées, pour opérer avec succès les distillations en question. Cela indique nettement le rôle primordial de la température dans la formation d'un combustible.

Si toutefois, les pétroles, non pas leurs produits de distillation, sont es combustibles les plus calorifiques, cela tient à leur élaboration faite très profondément dans notre sous-sol.

Si nous nous rapprochons progressivement de l'écorce terrestre pour atteindre enfin aux combustibles végétaux nous constatons une baisse continuelle du pouvoir calorifique.

Pour les végétaux, la chaleur nécessaire à leur formation ne provient plus de la terre elle-même, mais bien du soleil.

Nous rappelons ici le processus de formation des combustibles végétaux :

« L'eau monte vers les feuilles, attirée là au fur et à mesure que la chaleur solaire évapore le ménisque d'eau qui termine tout vaisseau capillaire ; on sait comment, simultanément avec cette évaporation et avec les phénomènes électriques concomitants, les rayons solaires agissant sur la chlorophylle et sur l'acide carbonique que l'eau du végétal emprunte au sol, provoquent une opération chimique qui se résume en une désoxydation partielle ou totale de l'acide carbonique, dont le résidu se combine avec l'eau.

Le composé obtenu pendant la vie du végétal et pendant qu'il est soumis aux radiations solaires, étant analysé, montre à très peu près la composition d'un hydrate de carbone, de telle sorte qu'en négligeant l'eau, on peut dire que l'action solaire décompose l'acide carbonique en oxygène rendu à l'atmosphère et en carbone emmagasiné dans le végétal (1).

Ici, le réseau chlorophyllien agit par sá présence organique, il faudrait dire catalytique, il assure au cycle en question son accomplissement quotidien et maintient l'équilibre dans l'atmosphère.

---

(1) Voir l'article de M. F. Rigaud « *Sur les Combustibles Naturels* » dans la Revue Scientifique des 9 et 23 octobre 1920.

L'UTILITÉ DES COMBUSTIBLES PULVÉRISÉS

Nous avons fait allusion déjà dans deux articles (1) parus récemment dans cette Revue, à l'orientation du génie humain vers l'étude des états d'équilibres inhérents à chaque nouvelle métamorphose que subit la matière, nous avons fait allusion à des dispositifs mécaniques qui condensent, *à l'image du cerveau humain*, *une succession d'actes discontinus* et nous avions cité quelques exemples significatifs. Nous allons nous étendre un peu plus longuement sur l'un d'eux qui concerne l'emploi des combustibles *pulvérisés* là où jusqu'alors l'industrie utilisait sur des foyers ordinaires des combustibles *amorphes*.

L'évolution dans cette voie a été suscitée par les recherches sur la combustion rationnelle. Celle-ci comporte l'admission au dessus des foyers de quantités déterminées d'air atmosphérique dont les propriétés oxydantes bien connues allaient être enfin utilisées judicieusement.

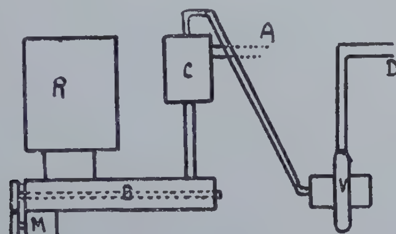


Fig. 1. — Processus de la pulvérisation.

Or, au cours de ces recherches on s'est aperçu que *plus le combustible était menu, plus l'action comburante de l'air était efficace.* Cela se conçoit, la surface de réaction se trouvant considérablement augmentée par la division corpusculaire du combustible.

Ces observations furent rendues expérimentales et l'on fut bientôt amené à constater que la pulvérisation, non seulement des charbons, mais de *toutes les qualités de combustibtes* permettait d'obtenir des rendements très supérieurs à ceux atteints jusqu'alors. Il restait à déterminer le moyen pratique permettant d'obtenir une pulvérisation rapide. On y parvint assez aisément grâce au dispositif suivant (fig. 1) composé d'un réservoir à combustible « R » dont le contenu se déverse régulièrement dans le broyeur horizontal « B » mû par le « moteur » M. Le combustible une fois broyé est aspiré dans le collecteur « C » et lancé dans la conduite d'alimentation « D » grâce au ventilateur « V ». Le retour au collecteur se fait par la conduite « A ».

(1) Voir « *Équilibre* » et « *Règnes* » dans les numéros 3 et 5 de « *L'Esprit Nouveau* ».

Par ce procédé on a pu réduire l'excès d'air nécessaire à la combustion de 50 à 20 p. 100, en maintenant, avec beaucoup de facilité, de hautes températures que le combustible, sous sa forme ordinaire, ne permettait d'atteindre que momentanément.

Ce genre d'installation présente, en plus de l'avantage de combustion rationnelle, celui de permettre la création de *centrales de pulvérisation*, comparables à des centrales électriques, ou à gaz. On peut ainsi avec une main-d'œuvre presque nulle, en réunissant chaque foyer de combustion à une conduite et en prévoyant le dispositif d'admission (brûleurs spé-

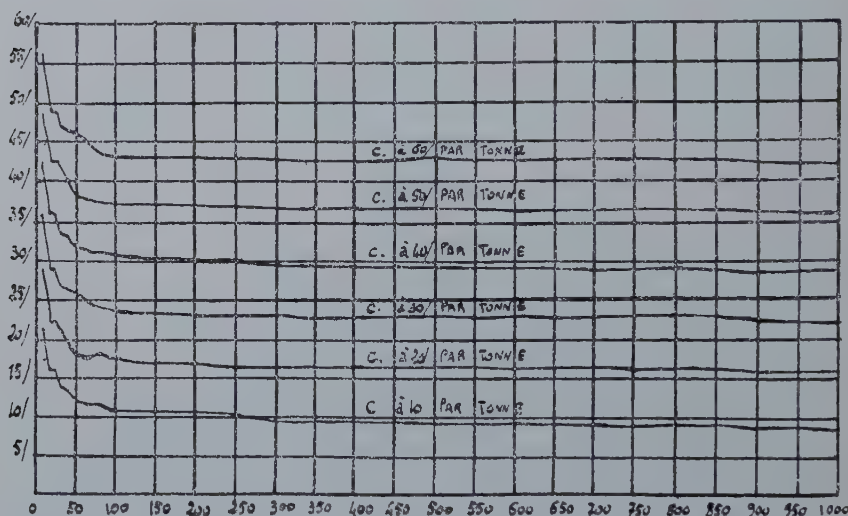


Fig. 2. — Quantité de charbon pulvérisé, en tonnes, brûlé par 24 heures. Coût du charbon pulvérisé équivalent à 1 tonne de charbon ordinaire.

ciaux), alimenter de très importantes usines avec un rendement optimum.

On répartit le combustible pulvérisé, comme de l'air comprimé.

Le présent graphique qui prévoit des consommations de charbon pulvérisé allant jusqu'à 1000 tonnes par 24 heures permet d'observer que lorsque le charbon A est d'un prix élevé, il y a toujours économie à utiliser le combustible pulvérisé — courbes indicatrices pour la tonne revenant à 60 ou à 50 shillings.

A partir de 40 shillings la tonne et au-dessous : 30, 20 et 10 shillings, il n'y a lieu d'installer des centrales de pulvérisation que pour des consommations minima de 20, 30, 40 et 250 tonnes.

Au-dessous de ces tonnages les frais d'établissement et d'entretien excèdent les bénéfices escomptés.

SUR L'ORIGINE DE LA CHALEUR SOLAIRE ET STELLAIRE

« La théorie de la contraction du soleil ne permet pas de lui assurer dans le passé une durée de radiation, au taux actuel, de plus de 32 millions d'années, alors que la géologie et l'évaluation de l'âge des minéraux exigent que la terre ait eu une existence 10 à 20 fois plus longue (1) ».

Il a fallu pour trouver une solution plausible à ce problème admettre avec H. Poincaré, qu'en raison des pressions énormes qui règnent à l'intérieur des étoiles, la chaleur spécifique pouvait être très grande. Si par exemple la loi d'accroissement de la chaleur spécifique est dans le soleil celle de l'eau (0,03 par 100°) on trouve que pour une température de 1 million de degrés la *chaleur spécifique* serait 300 permettant au soleil d'accumuler pour 210 millions d'années de radiation. Si au cours des âges vient s'ajouter l'énergie de contraction, on obtient logiquement 350 millions d'années de radiation.

Ces chaleurs énormes seraient provoquées par des chocs cosmiques qui augmenteraient proportionnellement la spécificité d'absorption calorifique. Il y a là une nouvelle suggestion intéressant l'application du principe de la conservation de l'énergie.

INDIVIDUALITÉ ET STRUCTURE CHIMIQUE

Sous ce titre, M. H. Bierry, maître de Conférences à l'Ecole des Hautes Etudes, expose (2) que les essais méthodiques faits au Laboratoire de Levene incitent d'admettre, avec J. Loeb, que les substances minérales incorporées aux éléments fondamentaux des organes *ne déterminent pas la spécificité chimique et par suite morphologique d'un organisme.*

J. Loeb avait attribué déjà aux albumines, qui sont des éléments essentiellement protéiques et donc organiques, le rôle de porteurs de spécificité.

Les substances d'origine minérale que sont les nucléoprotéides entre autres, se montrent invariables dans leur structure et donc inaptes à présenter des caractéristiques particulières et par conséquent spécifiques.

« Ainsi la physiologie générale, sous les déguisements des formes vivantes (structure physique), a fait connaître l'existence d'un fonds commun; enfin, l'analyse chimique, en montrant les variations individuelles de composition, a révélé toute l'importance de la *structure chimique.* »

Nous avons tenu à signaler ces nouveaux résultats fort importants qui viennent confirmer les différenciations essentielles séparant l'organique de l'inorganique et exposées dans notre récent essai intitulé « Règnes » (3).

Paul Recht.

---

(1) Compte rendu de l'Académie des Sciences, séance du 28 juin 1921.
(2) Voir la *Revue Scientifique* du 27 novembre 1920.
(3) Voir l'*Esprit Nouveau*, n° 5, février 1921.

LES LIVRES

BARABOUR

Pour avoir beaucoup lu, le pauvre Barabour semble n'avoir absolument rien retenu. L'étymologie nous dirait que son nom vient de *Barre à rebours* que nous ne nous en étonnerions pas. C'est, hélas ! qu'il ne faut pas demander à la vie plus que la littérature ne peut lui donner : même la littérature économique. Barabour semble posséder cette tendance générale de l'oublier tous les jours. L'on a écrit que les livres de Nietzche ne valent rien pour les arthritiques et que l'Imitation de Jésus-Christ au contraire opère admirablement dans les cas congestifs, les fièvres, et les coliques. Barabour semble s'être trompé de médicament ; il a certainement pris du Zarathoustra pour du Christ dans un cas de digestion laborieuse.

Cependant sa façon de comprendre les événements sous un angle différent de celui des lois de l'intelligence ordinairement admises le cuirasse contre des déboires qui de ce fait n'en sont pas absolument pour lui.

C'est ainsi que son hérédité, lourdement chargée, l'apparente quelque peu au douloureux George Dandin, et sans doute à Pangloss et à Jacques le Fataliste.

Le flegme qui le protège contre les désillusions qui l'assaillent provient d'une sensibilité relativement pauvre qui l'immunise, ou plutôt c'est grâce à un manque à peu près total de sensibilité que ce sympathique imbécile peut mettre sur le compte du défaut d'*harmonie universelle* qui apparaît dans le commerce des hommes les mille et un mécomptes qui sont sa vie quotidienne.

Il ne lui manquait plus que d'avoir lu Einstein. Quelles cocasseries n'eût-il pas dites s'il eût su pour la honte de son harmonie universelle que la simultanéité n'est pas une notion première et qu'avec le temps cette harmonie ne possède pas les mêmes lois communes générales.

En réalité il se contente surtout de se saoûler avec les mots, comme font les Dadaïstes ; il le fait du moins involontairement. Et bien avant ces derniers il réinvente l'art exquis de parler pour ne rien dire. L'on se demande même pourquoi il ne réussit pas mieux dans ses entreprises. Il faut qu'André Billy ait eu l'âme bien noire, le traître, et qu'il ait décidément voulu nous arracher des larmes.

Renaissance du Livre, édit. Paris.

André Billy s'est en effet délicieusement complu à nous narrer les divers inconvénients qui peuvent résulter des conceptions barabourriennes de la vie. Il l'a fait dans une sorte de film policier amusant qui aurait été tourné non pour l'Amérique mais pour la France. Certains regretteront peut-être que André Billy n'y ait pas semé un peu plus de folie ; mais le vent de folie sage qui souffle dans l'ouvrage est sans doute plus conforme à ce goût français qu'il dégage principalement.

Le roman est découpé en plusieurs petits drames successifs qui se terminent tous par de gros coups de théâtre excellemment amenés et toujours très émouvants. Citerai-je cette aventure où, Torminel, l'un des dignes seconds de Barabour, s'aperçoit, après avoir parcouru des lieues pour emporter une serviette contenant trois millions qu'il a le dessein de s'approprier, s'aperçoit, après l'avoir soustrait à la vigilance du policier Vildrecan, s'aperçoit, lorsqu'il a réussi à s'embarquer sur un paquebot qui l'emmène vers quelque Amérique, s'aperçoit, dis-je, et enfin, qu'il l'a oubliée dans la chambre du dernier hôtel qu'il occupa !

A la lecture de ce dénouement douloureux nous avons ressenti une petite émotion aigüe, rapide, quelque chose comme si la pointe de notre crayon se fût cassée brusquement sur le papier. Le dirons-nous ? Volontiers nous eussions proféré un m..... de dépit, si nous n'eussions été poli.

La façon dont sont conduites ces petites scènes décèlent avec son habileté, l'esprit très fin d'André Billy. L'on y trouve surtout un léger souffle satirique exempt de toute méchanceté. Encore que nous ayons tous un peu de Barabour dans le sang, André Billy ne nous le dit qu'à peine, et c'est constamment sous couleur de nous amuser qu'il nous savonne aimablement la tête. Ne se laisse-t-il pas prendre lui-même à la propre émotion dont il joue, et ce malgré qu'il en rie par dessus ses lunettes d'écaille ?...

Nous ne nous en fâchons pas, parce qu'il n'est tel que de recevoir une correction méthodiquement appliquée pour n'y trouver rien à redire. Or, André Billy n'a pas manqué de le faire, et ce en un style primesautier et de marque bien française.

On l'aimera surtout parce qu'il est une œuvre vivante qui ne tient à la réalité que par les fils qui unissent les marionnettes à la main qui les conduit. Ces fils on ne les voit qu'à peine. Au point que l'on se demande même comment les pantins marchent, par quelle mécanique, sous quel souffle. Mais au fait, y a-t-il même une main, et ne vont-ils pas tout seuls ?

M. R.

BIBLIOGRAPHIE

LISTE DES OUVRAGES REÇUS

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement *à la revue en double exemplaire, pour être annoncés et être remis pour compte rendu éventuel à nos rédacteurs.*

La liste ci-dessous constitue accusé de réception ; MM. les Auteurs et Editeurs constatant dans un délai d'un mois après l'expédition de leur service que leurs livres adressés à la revue ne sont pas annoncés sont priés d'en aviser l'Esprit Nouveau.

RUDOLF KAEMERER. — Dresden, *Die Neue Bühne (Eine Forderung Herausgegeben von Hugo Zedder).*
ERNEST FLAMMARION. — Paris, *La chanson de Naples, Eugène Montfort.*
KURT WOLFF. — Munich, *Negerplastik, Carl Einstien.*
RUDOLF KAEMERER. — Dresde, *Wassily Kandinsti. Hugo Zehder.*
IMPRESSION DES DEUX COLLINES. — Lyon, *Impressions des deux Collines, Dr E. Malespine.*

DIRECTION DU LIVRE MENSUEL. — Paris, *Paul Verlaine et Quelques-uns, Albert Lantoine.*
LIBRAIRIE CH. BOSSE. — Paris, *Cristaux (Poèmes), Alfred Dubois.*
EDITIONS DE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE. — Paris, 800 *Enfants Russes autour du monde (un pélerinage de deux ans), Paul-Louis Hervier.*
ÇA IRA. — Anvers. *Réformisme ou Révolution (préface de Ch. Rappoport), Charles Pélissier.*
EDITIONS DE L'EFFORT MODERNE. — Paris, *Le Néo-Plasticisme, P. Mondrian.*
EDITIONS LIBRES. — Paris, *La Révolution du 4 septembre 19..., Hl. Follin.*
CHEZ L'AUTEUR. — Brest, *Théâtre dans le Tiroir, Renaud Jean.*
EDITIONS DE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE. — Paris, *Paludes, André Gides.*
— — *Tendres Stocks, Paul Morand.*
— — *M. de Vlaminck, Francis Carco.*
— — *Jean Marchand, René Jean.*
— — *La Corbeille de Fruits, Rabindranath Tagore.*
— — *Chants du Désespéré, Ch. Vildrac.*
— — *Alcools (Poèmes), Guillaume Apollinaire.*
— — *Le Bourg Régénéré (Petite Légende), Jules Romain.*
THE BURLINGTON MAGAZINE (février). — Londres, *C.-J. Holmes, La Vision et le Dessin.* L'auteur étudie d'un bout à l'autre le nouveau livre de M. Roger Fry, La Vision et le Dessin. Il fait ressortir l'importance capitale de cette nouvelle contribution à la philosophie de l'Art mais il n'hésite pas à désapprouver la théorie fondamentale de l'esthétique de M. Fry.
THE DIAL. — New-York, *Articles de Rémy de Gourmont, Jean Cocteau, Henry Mc. Bride.*

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE. — *Jean Paulhan* : Aytré qui perd l'Habitude. *Albert Thibaudet* : Réflexions sur la littérature.
THE CAMBRIDGE MAGAZINE. — (*C-M.*) La nouvelle théorie de la couleur. *Illustrations* (Picasso-Matisse).
LE PETIT MESSAGER DES ARTS. — *Cadot, directeur.*
COLLECTION EXIL. — Bruxelles, *Promenades, Gaston-Denys-Périer.*
EDITIONS SÉLECTION. — Bruxelles, *La Femme au Prisme* (*Poèmes*), *Franz Hellens.*
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CAMPION. — Paris, *Images Classiques* (*Introduction à l'étude de l'Art grec, Herald Brising).*
LA RENAISSANCE DU LIVRE. — Paris, *Barabour (ou l'Harmonie universelle), Roman. André Billy.*
WILLIAM. — *Lieux communs. Poèmes ornés d'un frontispice de A Noll.* Henri HERTZ.
GRAMMATA. — *Triptyque* (*poèmes*). Fernand LEPRETTE.
EMILE PAUL. — *Propos de Peintres. Dates* (2e *série*). J.-E. BLANCHE.
A. CENTOFANTI (Milano). — *Come evitare gli Scipperi.* H. R. Smith.
EDITIONS DU SABLIER. — *Pays du soir.* R. ARCOS.
LA RENAISSANCE DU LIVRE. — *Watteau.* C. MAUCLAIR.
CREDIT-POWER AND DEMOCRACY. — *Credit Power and Democracy.* Ch. DOUGLAS, and A. R. ORAGE.
CECIL PALMER. — *Economic Democracy.* Ch. DOUGLAS.
G. GRÈS ET Cie. — *Charles Baudelaire.* Gonzague de REYNOLD.
ESTRELLA. — *Pablo y virginia.* B. de Saint-Pierre.
ESTRELLA. — *La Feria de Neuilly.* G. MARTINEZ-SIERRA.
KLINKHARDT ET BIERMANN (Leipzig). — *Der Kubismus.* Von Paul Erich KUPPERS.
LIBRAIRIE ANCIENNE, HONORÉ CAMPION, Paris. — *Images classiques, Introduction à l'Etude de l'Art grec.* Harold BRISING.
LA RENAISSANCE DU LIVRE. — *Métaboliques.* E. MALESPINE.
FLAMMARION, Paris. — *La Chanson de Naples.* E. de MONTFORT.
PAYOT. — *Les Théories d'Einstein.* Lucien FAURE.
— *Le Pétrole.* DELAISI.
BROSSARD. — *Collection des chefs-d'œuvre méconnus. Amusements sérieux et comiques.* Ch. DUFRESNY.
EDITIONS A. I. O. Bruxelles. — *Bar Nicanor.* Cl. PANSAERS.
VALLECCHI, Florence. — *La Vita Operosa.* M. BONTEMPELLI.
— — *La vita intensa.* M. BONTEMPELLI.
J. HAUTSTONT, Bruxelles. — *Notation musicale autonome.* J. HAUTSTONT.

LA

Revue de Genève

PARAIT TOUS LES MOIS, SUR

160 *PAGES IN-8o AU MINIMUM*

Internationale mais non internationaliste, intersociale, mais non socialiste, la *Revue de Genève* est une revue de liaison intellectuelle et de documentation originale. Seule, elle joue ce rôle nécessaire à une époque qui, après tant de bouleversements, réclame qu'on reconstruise. Dans ce chaos douloureux, elle cherche à retrouver les lignes directrices ; elle contribue à préserver notre civilisation soumise à tant de menaces.

Chacun de ses numéros se divise en trois rubriques. Une première partie contient des œuvres d'imagination, des études de caractère général, des essais politiques, historiques, critiques. La seconde partie donne des « Chroniques nationales » lesquelles sont rédigées par des ressortissants des pays dont elles traitent. Tirant la philosophie des événements, ces chroniques fournissent des vues d'ensemble et donnent un tableau comparé, une image synthétique du monde moderne.

A ces « chroniques nationales » succède une « chronique internationale » consacrée à retracer les efforts des peuples non plus pour s'affirmer, mais pour s'entendre les uns les autres. On y trouve l'analyse des grands problèmes qui se posent à toutes les nations en commun, la libre discussion des diverses institutions universelles dont Genève est le siège, le compte-rendu de l'activité internationale dans le monde entier.

La *Revue de Genève* compte parmi ses collaborateurs : MM. Maurice Barrès, René Boylesve, Georges Duhamel, Edouard Estaunié, Georges Eekhoud, Elie Faure, Daniel Halévy, Emile Henriot, Edmond Jaloux, Camille Mauclair, Pierre Mille, Edmond Pilon, Henri de Régnier, Jean Richard-Bloch, Jules Romains, André Suarès, J.-J. Tharaud, Albert Thibaudet, Jean-Louis Vaudoyer, Benedetto Croce, G. Ferrero, Piero Jahier, G. Papini, Vilfredo Pareto, G. Prezzolini, Joseph Conrad, George Moore, Bernard Shaw, J. Sangwill, Arnold Bennett, John Erskine, Charles Macfarland, E. Curtius, F. W. Forster, Freud, H. Kessler, Heinrich Mann, W. Ratenau, J. Redlich, Maxime Gorki, Kouprine, Remisov, Sologoub, J. Bojer, Geijerstamm, Per Hellstroem, Jules Andrassy, Fr. Riedl, J. de Voïnovitch, Andreades, N. Jorga, Ad. Salazar, Alfonso Reyes, Miguel Unamuno, Graça Aranha, etc , ainsi que les écrivains suisses les plus importants.

On s'abonne à la *Revue de Genève*, 46, rue du Stand, Genève (Editions *Sonor*), et chez les principaux libraires.

	Un an	*Six mois*	*Prix du numéro*
Suisse	Fr. 36 .—	Fr. 19 .—	Fr. 4. —
Etranger (argent suisse)	» 44 .—	» 23 .—	» 4 .50
France et Belgique (argent français) .	» 60 .—	» 32 .—	» 6 .—

QUELQUES-UNS

DE NOS

COLLABORATEURS

Remy DE GOURMONT (inédits). — Guillaume APOLLINAIRE (inédits). — Louis ANGÉ. — Louis ARAGON. — Céline ARNAULD. — R. BAEZA. — BALDWIN. — Giulio BAS. — Victor BASCH. — N. BAUDOIN. — VALMY BAYSSE. — Pierre BERTIN. — BISSIÈRE. — G. BIZET. — Jacques-Emile BLANCHE. — Félix BODSON. — Massimo BONTEMPELLI. — André BRETON. — Marguerite BUFFET. — Gino CANTARELLI. — Karel CAPEK. — F. CARCO. — Vincenzo CARDARELLI. — Julien CARRON. — CARRA. — Alfredo CASELLA. — Emilio CECCHI. — Blaise CENDRARS. — CHENEVIER. — DE CHIRICO. — Léon CHENOY. — CHRISTIAN. — J. COCTEAU. — LE CORBUSIER-SAUGNIER. — Gustave COQUIOT. — Paul COLIN. — Henri COLLET. — Benedetto CROCE. — E. DANTINNE. — DELLUC. — DELSA. — Paul DERMÉE. — Paul DESFEUILLSE. — Max DESSOIR. — Mario DESSY. — Fernand DIVOIRE. — Theo VAN DOESBURG. — René DRANCOURT. — P. DRIEU LA ROCHELLE. — Georges DUHAMEL. — DUTHUIT. — Albert EHRENSTEIN. — Carl EINSTEIN. — Paul ELUARD. — Ezra POUND. — Elie FAURE. — FOLGORE. — Armando FERRI. — Louis DE GONZAGUE FRICK. — FROMAIGEAT. — Georges GABORY. — Germain GRÉGOIRE. — Tony GARNIER. — R. GILLOUIN. — Albert GLEIZES. — Jean DE GOURMONT. — Ivan GOLL. — ROCH-GREY. — Juan GRIS. — GYBAL. — HELLA. — Charles HENRY. — V. HUIDOBRO. — Ragnar HOPPE. — Max JACOB. — JANCO. — Albert JEANNERET — Charles-Edouard JEANNERET. — Perez JORBA. — Gérard DE LACAZE-DUTHIERS. — LAGLENNE. — LAHY (J.-M.) — Charles LALO. — Maurice LALLEMAND. — P. LANDORMY. — Philéas LEBESGUE. — Maxime LEMAIRE. — R. LENOIR. — André Lhote. — J. LIPCHITZ. — LOOS. — MARINETTI. — Gherardo MARONE. — Alexandre MERCEREAU. — Jean METZINGER. — Georges MIGOT. — Z. MILNER. — Albert MOCKEL. — Piet MONDRIAN. — V. ORAZI. — Amédée OZENFANT. — Giovanni PAPINI. — Jean PAULHAN. — Stephanos PARGAS. — Auguste PERRET. — F. PICABIA. — PIRRO. — PRAMPOLINI. — PREZZOLLINI. — Henri PRUNIÈRES. — Pierre REVERDY. — Guiseppe RAIMONDI. — Maurice RAYNAL. — Paul RECHT. — G. DE REYNOLD. — Léonce ROSENBERG. — J.-H. ROSNY, aîné. — G. RIBEMONT-DESSAIGNES. — Elie RICHARD. — Jacques RIVIÈRE. — John RODKER. — Jules ROMAINS. — Serge ROMOFF. — André SALMON. — Erik SATIE. — SAVINIO. — SCHŒNBERG. — SÉVÉRINI. — SIGNAC. — André SUARÈS. — Ardengo SOFFICI. — Philippe SOUPAULT. — PANOS STAVRINOS. — STRAVINSKY. — Léopold SURVAGE. — TOKINE. — G. DE TORRE. — Tristan TZARA. — Giuseppe UNGARETTI. — F. VANDÉREM. — F. VURGEY. — WALDEMAR GEORGE etc...

A NOS ABONNÉS

nos abonnés correspondants de " L'ESPRIT NOUVEAU "

Nos abonnés, pourront nous écrire pour nous exposer leurs opinions au sujet de l'Esprit Nouveau, nous suggérer des améliorations, nous signaler des sujets qu'il serait opportun de voir traiter ou des rubriques nouvelles à créer.

Qu'ils collaborent en nous apportant leur contribution à l'œuvre commune : renseignement précis sur tel ou tel ordre de faits, informations, citations intéressantes trouvées au hasard des lectures, photographies d'œuvres remarquables ou curieuses, coupures de journaux illustrés, enfin, tous documents plastiques, littéraires ou musicaux qui mériteraient d'être portés à la connaissance de tous nos lecteurs.

A L'ÉTRANGER, nos abonnés nous seront d'un grand secours pour compléter nos informations sur leur pays. Ce n'est que par un effort collectif que nous arriverons à établir un tableau d'ensemble strictement fidèle de l'activité esthétique dans tous les pays.

Ecrivez-nous, documentez-nous, " l'Esprit Nouveau " publiera les informations d'un intérêt général.

TARIF DE PUBLICITÉ

DIMENSIONS	PRIX par insertion	PRIX pour 6 insertions	PRIX pour 12 insertions
Pages de Couverture............. (Page entière seulement)	**400 fr.**	**2.160 fr.**	**4.000 fr.**
Une page de publicité............	**300 fr.**	**1.620 fr.**	**3.000 fr.**
1/2 page......................	**180 fr.**	**972 fr.**	**1.800 fr.**
Pages dans le texte..............	PRIX SUR DEMANDE		

Format des blocs et compositions : Page entière 20 cm. × 12 cm. Demi-page 10 cm. × 12 cm

CONDITIONS D'INSERTION

1° — *La publicité de l'***Esprit Nouveau** *devant, d'une part, bénéficier de l'esprit ae la revue et, d'autre part former une partie vivante de la publication, un témoin et un exemple de l'activité vraiment moderne,* l'**Esprit Nouveau** *se réserve le droit de refuser toute annonce dont le sujet, la composition ou la rédaction lui semblerait incompatible avec le caractère de la publication.*

2° — *L'annonceur est tenu de fournir le texte de son annonce le 15 du mois précédant le numéro d'insertion au plus tard, les prix ci-dessus comprennent la composition typographique normale ; les frais de gravure et de clichés, s'il y a lieu, sont à sa charge.*

3° — *Le prix des annonces est payable* par insertion *sur remise du justificatif d'usage.*

4° — *Faute de paiement d'une échéance, le total de la souscription devient immédiatement exigible.*

5° — *Le souscripteur qui, en cas de vente, ne ferait pas prendre en charge par son cédant le traité de publicité signé par lui, demeurera responsable du paiement.*

6° — *Toutes les contestations relatives aux traités de publicité de* l'Esprit Nouveau *sont jugées par le tribunal de Commerce de la Seine, quel que soit le lieu de résidence du souscripteur.*

7° — L'Esprit Nouveau *se réserve de modifier sans préavis les prix et conditions indiquées ci-dessus.*

REMPLISSEZ LE BULLETIN CI-DESSOUS :

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

Société Anonyme au Capital de 100.000 Francs. — Siège Social : 29, rue d'Astorg, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU

paraissant le 15 de chaque mois

LE NUMÉRO { FRANCE 6 Francs / ÉTRANGER 7 Francs (Français)

L'ANNÉE { FRANCE 70 Francs / ÉTRANGER 75 Francs (Français)

Messieurs,

Je vous prie de m'inscrire pour un abonnement d'un an à L'ESPRIT NOUVEAU, *à partir du ...., au prix de francs.*

Ci-joint vous trouverez un mandat ou un chèque de francs.

NOM

PROFESSION

ADRESSE

SIGNATURE

Remplir, détacher, et retourner aux Editions de " L'ESPRIT NOUVEAU " 29, rue d'Astorg, Paris.

A NOS ABONNÉS

A la suite des récentes augmentations des tarifs postaux, le moindre recouvrement par la poste doit être majoré d'un franc pour frais.

Afin d'éviter cette majoration, nos abonnés doivent nous adresser, dès à présent et directement, le montant de leur abonnement.

Imprimerie de " L'Esprit Nouveau "
29, Rue d'Astorg, Paris.

Le Gérant : Lucien Girard.

L'ESPRIT NOUVEAU

SOMMAIRE DU N° 2

Dans ce numéro, 138 pages, 50 photogravures 1 reproduction aux trois couleurs et un supplément littéraire.

SPÉCIMEN SUR DEMANDE

SOMMAIRE DU N° 3

Dans ce numéro, 50 photogravures et une reproduction aux trois couleurs.

SPÉCIMEN SUR DEMANDE

SOMMAIRE DU N° 4

Dans ce numéro, 138 pages, 50 photogravures 2 reproductions aux trois couleurs.

SPÉCIMEN SUR DEMANDE

SOMMAIRE DU N° 5

Ce numéro contient 138 pages, un supplément littéraire, 39 illustrations, 16 hors texte et une reproduction en couleurs (tableau de Juan-Gris).

SPÉCIMEN SUR DEMANDE